

LE LIVRET D'OPÉRA FRANÇAIS

LE LIVRET

D'OPÉRA FRANÇAIS

DE

LULLY A GLUCK

1672-1779

PAR EUGÈNE H. DE BRICQUEVILLE

C'est au poète à dessiner ce que
le musicien doit peindre.
MARMONTEL.



PARIS	BRUXELLES	LONDRES
MAISON SCHOTT	SCHOTT FRÈRES	SCHOTT ET Cie
Boulevard Montmartre	Montagne de la Cour, 82	Regent Street, 159.

MAYENCE
LES FILS DE B. SCHOTT

1887

A MONSIEUR VICTOR WILDER.



Les amateurs de spectacles seraient, pour la plupart, fort étonnés d'apprendre que deux éléments principaux entrent dans la composition d'un drame lyrique, et qu'il ne suffit pas d'une belle musique pour faire un bel opéra. A coup sûr, leur surprise augmenterait, si l'on essayait de leur démontrer que, à l'encontre de l'opinion admise, la facture des vers, la conduite de l'action, l'art du poète en un mot, doit, si l'on se conforme aux règles, tenir le haut rang dans l'ouvrage, et en imposer au talent du musicien.

C'est pourtant dans cet ordre d'idées que les premières *pièces ornées de chant* furent écrites, de 1450 environ à l'époque où les sopranistes firent irruption dans l'opéra.

On peut même, en y regardant de près, se convaincre que les différentes révolutions musicales qui se sont produites au cours de deux siècles, ont eu pour objet principal de restituer au poème d'opéra,

au *libretto*, cette suprématie que la tyrannie du musicien, encouragée, il faut bien le dire, par le goût du public, et favorisée par la faiblesse du parolier, lui a fait perdre.

L'année même où mourut Lully, on imprima à Cologne, pour la répandre de là en France, une *Lettre à M. de X... touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J.-B. Lully aux Champs-Elysées,* sous la signature de *Clément Marot* (1). On n'eut pas de peine à reconnaître la personnalité d'Antoine de Senecé, valet de chambre de la reine Marie-Thérèse et l'ennemi le plus hautement déclaré du Florentin.

Inutile d'insister sur le caractère de ce pamphlet inspiré par des rancunes personnelles. Nous y relèverons cependant quelques passages où l'auteur paraît avoir raisonné froidement, et qui nous fournissent, avec une définition assez curieuse de l'opéra, le thème de la présente étude.

« Je soutiens que c'est une injustice criante de considérer comme le principal moteur de ces grands spectacles, celui qui n'y a droit, tout au plus, que pour un cinquième. Le peintre qui ordonne les décorations ; le maître de danse qui dispose des ballets, et même le machiniste aussi bien que celui qui dessine les costumes, entrent, pour leur part, dans la composition totale d'un opéra, aussi bien que celui qui en fait les chants. Le véritable auteur d'un opéra

---

(1) A cette époque, le style marotique était à la mode. Voltaire en parle dans son *Mémoire sur la satire,* comme de " la pierre sur laquelle on aiguise aisément le poignard de la médisance ".

est le poète. Il est le nœud qui assemble toutes ces parties, et l'âme qui les fait mouvoir. »

Nous nous proposons, en conséquence, d'examiner la part faite dans le drame lyrique, au XVII[e] et au XVIII[e] siècles, à l'action dramatique, à la versification, au choix du sujet, à la pièce en un mot. Et sans vouloir rabaisser le mérite du musicien, nous pourrons constater, en modifiant légèrement le texte de la *Lettre de Marot*, que si la musique a de la grandeur, elle en doit bien quelque obligation à l'énergie des vers « qui la conduisent par la main ».



I

Le véritable auteur de l'opéra, c'est le poète. — Le livret en Italie. — Origines de l'opéra italien. — Métastase et Zeno. — Le livret jugé par Benedetto-Marcello.



e qu'il importe de considérer d'abord, c'est que l'opéra, né d'un caprice de la mode, a servilement suivi la mode dans ses variations infinies. Parmi tant d'ouvrages dont les annales du théâtre nous ont transmis les titres, combien en peut-on compter qui supporteraient aujourd'hui d'être rétablis au répertoire? Et ceux qui jouissent d'un tel privilège ne le doivent-ils pas précisément à cette circonstance qu'ils ont fait éclater le moule où une absurde mode les forçait à venir se former? *Iphigénie en Tauride* a précédé de plus d'un demi-siècle *Ali-Baba*, et pourtant ne conviendrait-il pas de placer Gluck au rang de nos contemporains, quitte à reléguer *Ali-Baba* parmi les premières productions de Monteclair, de Desmarets ou de Mouret? La musique du *Freischütz*, chantée en 1821, n'est-elle pas incomparablement plus fraîche, plus jeune, plus moderne, en un mot, que telle ou telle œuvre lyrique représentée d'hier? Qui ne se rappelle les belles soirées de *Joseph*, de *Richard cœur de lion*, à la salle Favart,

et peu de temps auparavant, les triomphes de *Don Juan* à l'Académie de musique ! Avisez-vous, après cela, d'aller entendre un acte d'*Ipsiboë*, des *Bardes*, des *Abencerrages*, et les idées que vous avez pu vous former du progrès dans l'Art seront singulièrement modifiées.

A ne considérer que l'œuvre d'un même maître, ne semblerait-il pas qu'il y ait un écart d'un siècle entre la *Vestale* et *Olympie ;* entre le *Barbier* de Rossini et sa *Sémiramide ;* entre le troisième et le quatrième acte de *Robert le Diable ?* On trouve une raison de ce fait singulier dans l'humeur inégale du musicien, j'en conviens. Mais n'est-il pas juste d'en rendre surtout responsable cet humble LIVRET que le compositeur dédaigne, que le virtuose affecte d'ignorer, dont la critique ne s'occupe guère, et qui, par moment, témoigne de son importance, sait affirmer ses droits, en condamnant à l'oubli tel et tel opéras où on ne lui a pas fait sa part.

*
* *

Les premiers essais d'opéra qui furent tentés à Rome n'étaient autre chose qu'une restauration, plus ou moins bien entendue, du théâtre des Grecs.

Dans cette transformation de la pensée humaine que vient éclairer l'aurore du XVIe siècle, alors que toutes les forces vives de l'esprit, de l'intelligence remontaient vers l'antiquité, afin d'y puiser l'inspiration aux sources même du beau, il était impossible que la musique fût oubliée. Toutefois, elle tarda à tirer parti des circonstances, et quand les Muses descendirent en chœur du Parnasse rajeuni par les vers de l'Arioste, Polymnie, hélas ! se montra la

dernière et non pas la plus brillamment parée des neuf sœurs. L'Italie était déjà peuplée des chefs-d'œuvre de la peinture, de l'architecture, de la musique, qu'on en était réduit à déclamer, à psalmodier quelques tragédies, accompagnées de chœurs et ornées de « feinctes » (1).

Mais, patience! La musique prépare sa revanche, et quand commencera la décadence des arts du dessin portés à leur apogée par le génie de Raphaël, de Michel-Ange, de Bramante, l'art lyrique, fondé sur les miraculeuses découvertes de Monteverde, maintiendra encore par le monde le renom de l'Italie.

C'est un fait étrange, cependant, que du jour où l'accent expressif a été donné à la musique, le désaccord entre les paroles et le chant ait commencé à se manifester. Qui dit « expression » entend, par-là, une sorte d'échange entre les ressources propres à deux arts, en vue de rendre l'idée plus intelligible. Il semblerait, dès lors, que les premiers effets des innovations de Monteverde dussent consister à provoquer la fusion de ces deux agents expressifs : la parole et le chant. C'est tout le contraire qui arriva, et l'on peut saisir ici le vice originel de l'opéra. Né en Italie, il est resté Italien en dépit des transformations qu'il a subies au cours de ses voyages à travers l'Europe.

Quand parurent les premiers drames lyriques, la tragédie avait perdu presque tous ses charmes, au lieu que la musique apparaissait dans l'éclat radieux de sa nouveauté. On laissa donc vite la première de côté, et la musique fut admirée, aimée « pour elle-même ». Que demandaient les *dilettanti ?* Que la

(1) Décorations, changements à vue, etc.

mélodie fût agréable, qu'elle divertît l'auditoire, et on la tenait volontiers quitte du reste. Quoi d'étonnant alors, que Pergolèse ait écrit ses hymnes religieux comme s'il se fût agi d'un madrigal ? Ne supporte-t-on pas, aujourd'hui encore, dans les églises d'Italie, que les orchestres exécutent des motifs d'opéras de Rossini ou de Bellini pendant la messe et le salut ?

Ce n'est point le lieu d'étudier les influences qu'exercent le climat et les mœurs sur la conception de l'œuvre d'art. Nous nous bornerons à transcrire une appréciation de M. Taine, qui s'applique aussi heureusement à la Grèce qu'à la patrie de Mercadante, de Cimarosa et de Paesiello : « C'est un pays, dit-il, qui tourne l'âme vers la joie et pousse l'homme à considérer la vie comme une fête. » (1)

La caractéristique de l'art italien, qu'il s'agisse de peinture ou de musique, c'est le culte exclusif de la forme et le souci constant de maintenir une ordonnance harmonieuse dans l'agencement des parties ; c'est le dédain des préoccupations subjectives et une répugnance instinctive pour tout sentiment profond ou compliqué. « Pour les artistes italiens, — dit encore M. Taine, — la forme est un but, non un moyen ; elle n'est point subordonnée à la physionomie, à l'*expression*, aux *gestes*, à la *situation*, à *l'action*. Leur œuvre est pittoresque ; elle n'est pas *littéraire* ou poétique. » (2)

Dans l'esprit de l'éminent écrivain, cette critique vise surtout la peinture, mais les quelques mots que nous avons signalés nous aident à la faire servir à défendre notre thèse, et expliquent — en le con-

(1) *Philosophie de l'art.*
(2) *Ibidem.*

damnant — un système musical basé sur la mélodie « absolue », et réduisant l'œuvre d'art au rôle d'amusement sans noblesse comme sans portée.

Nous renvoyons, d'autre part, aux lettres du président de Brosses, le lecteur désireux de se former l'idée d'une représentation lyrique à Rome, à Venise ou à Milan. Le spirituel voyageur assiste à l'exécution de plusieurs opéras ; il nous parle des virtuoses, des violons, des chœurs, des décors, des machines, des entrées de ballet. Il décrit l'aspect de la salle, où les voix des chanteurs ont peine à dominer le bruit des conversations, les rires des joueurs de pharaon installés dans les loges, tandis que les valets circulent avec des plateaux chargés de sorbets et autres friandises (1). Pourtant, un détail lui échappe : je veux dire le sujet de la pièce, et il n'a garde de nous transmettre les noms des poètes de *Partenope*, de la *Frascatana* ou du *Maestro di Musica*.

Incapable de concentrer son attention, pendant quelques heures sur un sujet sérieux, l'Italien a surtout du goût pour la comédie musicale ; il excelle dans l'opéra bouffon. Mais dans la tragédie lyrique il a été, il est, il sera toujours inférieur, faute de pouvoir ou de savoir régler l'action de la musique sur le caractère du drame, et équilibrer, comme il convient, les divers éléments dont se compose un opéra.

On ne manquera pas d'objecter, à cette critique du livret italien, les noms de Métastase et d'Apostolo Zeno, qui ont su donner à leurs

---

(1) « Je me suis avisé de jouer aux échecs, une fois que je me trouvai presque seul, dans une loge du théâtre della Valle, avec Rochemont : Les échecs sont inventés à merveille pour remplir le vide des longs récitatifs, et la musique pour interrompre la trop grande assiduité des échecs (*Le Présid. de Brosses en Italie.*) »

productions lyriques une existence presque indépendante du charme de la musique. Mais il est à remarquer que l'on cite constamment Métastase et Zeno sans songer que depuis deux siècles il s'est bien produit, au delà des monts, un millier de librettistes. Et de ceux-là, combien en doit-on compter dont les poèmes vaillent qu'on s'y arrête ?

Aucun argument ne vient mieux à l'appui de notre thèse que l'empressement des compositeurs italiens à s'emparer d'un petit nombre de drames et de comédies où ils trouvent de la conduite et de beaux vers.

Voici, pour les plus connues des œuvres de Métastase, le nombre d'opéras dont elles ont fourni le canevas :

Allessandro Nell'Indie, 36.	*Didone abbandonata*, 37.
Demofonte, 33.	*Olimpiade*, 32.
Adriano, 32.	*La clemenza di Tito*, 18.
Ipermestra, 18.	*Nitteti*, 18.
Siroë re di Persia, 16.	*Il re Pastor*, 12.
Issipile, 12.	*Zenobia*, 10.
L'Isola disabitata, 10.	*L'Eroë cinese*, 9.
Semiramide, 7.	*Temistocle*, 6.
Artaserce, 6.	

Zeno, de son côté, n'est point trop mal partagé. Il existe à notre connaissance :

14 *Griselda.*	20 *Ifigenia.*
17 *Merope.*	12 *Mitridate.*
10 *Lucio Papirio.*	6 *Sesostri.*
6 *Ormisda.*	4 *Temistocle.*

Enfin, on compte 7 musiciens qui ont mis en opéra le *Telemacco* de C. Cappece, et 14 autres maëstri qui ont traité le *Tamerlano* de Piovene.

L'œuvre de ces trois ou quatre grands poètes lyriques était vraiment devenue, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, cette *publica materies* dont parle Horace en un passage de son *art poétique.*

Métastase avait-il pleine confiance dans ses nombreux collaborateurs? Il est permis d'en douter, en lisant une phrase de la lettre qui accompagne l'envoi de *Demofonte* à un de ses amis : « Quel que soit ce pauvre drame, écrit-il, ce ne sont pas assurément nos musiciens d'aujourd'hui qui le feront valoir... Contents d'avoir dans leurs airs, le plus souvent ennuyeux, chatouillé les oreilles avec une sonate de gosier (*sonatina di gola*), ils ont fait de notre théâtre dramatique un amas d'invraisemblances honteux et intolérable. » Et pourtant, ces musiciens s'appelaient Caldara, Duni, Leo, Hasse, Sarti, etc., tous illustres, tous en pleine possession de la faveur du public. Mais ce que Métastase désespérait de rencontrer, c'était un compositeur d'opéra qui consentît à plier son talent aux nécessités de l'action dramatique et qui sût borner son art, comme aurait dit Gluck, à « seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et des situations ». N'oublions pas que *Demofonte* a été écrit en 1733, et que l'Epître dédicatoire d'*Alceste* fut rédigée trente ans plus tard.

La satire la plus mordante, la plus spirituelle, la plus juste qui ait été faite de l'opéra italien, nous la devons à un musicien de génie, Benedetto Marcello (1), qui la data de Venise, vers 1720. Les extraits suivants en donneront le ton général, en même temps qu'ils résumeront admirablement la

(1) Marcello, auteur des Psaumes, naquit en 1686 et mourut en 1739. L'abbé Arnaud, le savant Glukiste, a publié une analyse et une traduction du *Teatro alla moda* (premier volume de ses œuvres complètes, p. 315).

question qui nous occupe. La brochure a pour titre : *Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben conporre ed asseguire le opera italiene in musica,* etc... (Le Théâtre à la mode,ou méthode sûre et facile pour bien composer et exécuter les œuvres italiennes en musique.)

L'auteur, tout d'abord, prodigue ses conseils au fabricant de livrets ; le début est assez plaisant :

« Premièrement, le poète moderne doit bien se garder de lire les auteurs anciens, par la raison que les anciens n'ont jamais lu les modernes; il ne se mettra pas en peine non plus d'apprécier la nature du mètre et du vers, il lui suffira d'en avoir une connaissance superficielle.

» Avant de se mettre à l'ouvrage, il prendra une note exacte de la quantité et de la qualité des scènes que l'entrepreneur désirera qui soient introduites dans le drame. Si celui-ci veut y faire entrer un ciel, un festin, un sacrifice, il faut alors que le poète s'entende avec les machinistes,et qu'il sache par combien de dialogues, de monologues et d'ariettes il doit allonger les scènes précédentes, pour donner aux ouvriers le temps de tout préparer.

» Il composera son poème vers à vers, sans se préoccuper de l'action. Le musicien donne au poète la mesure et la quantité des vers qui doivent entrer dans les ariettes ; il n'est pas nécessaire, d'ailleurs, qu'il ait une teinture quelconque de poésie, ni qu'il sente la force des scènes ou l'esprit de la pièce.

» Quant au poète, il devra introduire des ballets de jardiniers dans les salons des Rois, et, dans les banquets, des danses, des courtisanes, etc., etc.

Et enfin :

» Si le virtuose prononce mal, le poète doit bien

2

se garder de le corriger, attendu que, si la prononciation était nette et exacte, le débit des livrets deviendrait beaucoup moins considérable. »

Ne dirait-on pas que, cinquante ans avant le *Barbier de Séville* de Beaumarchais, Marcello paraphrase le mot si souvent répété de Figaro : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. »

II

L'opéra en France. — La Mode. — Les Bergers dans l'opéra. — Le " clou " des spectacles lyriques. — Quinault. — Le Prologue au Roy. — L'amour. — Lully collaborateur de Quinault. — Les grands poètes et le livret.

Quand la musique dramatique s'intronisa en France, sous le patronage d'un premier ministre, Italien de naissance et de cœur, elle tomba en pleines bergeries (1). A cette époque, les poésies idylliques de Segrais étaient dans toutes les mains. Mme Deshoulières conduisait en imagination ses chères brebis

Dans les prés fleuris qu'arrose la Seine.

Enfin, il s'était trouvé une société pour suivre dans ses dérèglements champêtres cet étonnant abbé des Yveteaux, dont on connaît, par le détail, la singulière existence.

Nicolas Vauquelin, abbé des Yveteaux, dans les

(1) Dans la *Comédie des opéras*, Chrisard dit en parlant de la folie de sa fille Chrisottine : " Les *Astrées* lui avaient donné la fantaisie des bergeries, et ce que nous voyons aujourd'hui est l'ouvrage des opéras. "

derniers temps de sa vie, s'était habillé en berger, et dans cet accoutrement, la houlette à la main, la panetière au côté, le chapeau de paille sur la tête, accompagné d'une chanteuse des rues déguisée en bergère, il se promenait dans un petit jardin du Marais, s'imaginant qu'il menait paître son troupeau. Pour compléter ce tableau pastoral, il chantait des airs de circonstance, et attirait ainsi des oiseaux de volière, péniblement dressés à ce manège.

Lorsqu'il sentit que la mort approchait, des Yveteaux se fit coucher sur un lit de fleurs et dit à sa bergère : « Maintenant, ma mie, jouez-moi cette gentille sarabande que vous savez, afin que je m'en aille plus doucement. »

Et le soir venu, il expira.

Ce récit fait sourire aujourd'hui ; en 1649, il fit couler bien des larmes, et plus d'une grande dame envia secrètement le sort de la bergère des Yveteaux.

L'opéra eût manqué son but en ne s'accommodant pas du premier coup à la manie du jour. L'abbé Perrin imagine d'écrire un livret dont Cambert fera la musique. Que produit-il ? Une pastorale. De ce moment, les bergers et les nymphes envahissent la scène française, et s'y maintiennent pendant un siècle presque sans interruption. Heureux ceux qui les aiment ! On en a mis partout ; non seulement dans les divertissements où leur présence sert à animer un tableau champêtre, mais dans les plus sombres tragédies. Il y en a dans *Proserpine*, dans *Roland*, dans *Armide;* dans *Phaëton*, on voit figurer une troupe de bergers égyptiens. Quinault et Lully débutent en collaboration par une pastorale : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pleine de faunes, de pasteurs, de dryades, etc.

Nous verrons tout à l'heure, en examinant les opéras du XVIIIe siècle, à quels ridicules abus conduisit cette passion pour la pastorale.

*
* *

Il est à remarquer que, de Lully aux premières productions de Gluck, la question d'art musical n'intéressait qu'une faible portion du public.

« On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir; on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût. » (1).

L'opéra, qui était en Italie la fête des oreilles, devint donc en France le spectacle des yeux, et ce qui établit par-dessus tout le succès d'une pièce, ce furent les danses, la décoration, les machines.

Rivani, Bérin, Torelli, le marquis de Sourdéac, Servandoni, le Père Sébastien, Vigarani, ont dans ce dernier genre accompli des merveilles.

Les différentes scènes où l'on joua l'opéra au XVIIe et au XVIIIe siècle, étaient machinées mieux qu'aucun de nos théâtres de féeries. On en vint à donner des spectacles uniquement composés de trucs, de danses, d'apothéoses. Dans la *Sémiramis* de Destouches, trois théâtres s'élevaient sur le parquet, et l'on dansait ainsi à trois étages. *Atys*, joué en 1676, porte ce titre : *Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballets, de machines et de changements de théâtre.*

Le goût si vif qu'ont aujourd'hui encore les Français pour la mise en scène, s'est manifesté dès l'introduction de l'opéra à Paris. Lisez plutôt la préface d'*Andromède,* écrite par le grand Corneille, en 1650 :

« Vous trouverez cet ordre gardé dans les changements de théâtre, que chaque acte, aussi bien que

(1) Saint-Evremont. — *Les Opéras.*

le prologue, a sa décoration particulière, et du moins une machine volante avec un concert de musique que je n'ai employé qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs... Les machines ne sont pas, dans cette tragédie, comme des agréments détachés, elles en font en quelque sorte le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice, » etc., etc.

Autrefois, comme à présent, pour qu'une pièce réussît, il fallait qu'on y pût admirer ce qu'en langage de coulisses nous appelons un « clou, » la *great attraction* des pantomimes anglaises.

Au cinquième acte de la *Toison d'Or,* Zéthès et Calaïs fondaient l'un après l'autre sur le dragon qui porte Médée, et le combattaient au milieu de l'air. Dans les *Peines et les Plaisirs de l'amour* de Cambert, le « clou » consista en une sorte de cérémonie funèbre célébrée par les chœurs autour du monument qu'Apollon vient de faire élever au souvenir de Climène. Cela s'apelait le « tombeau de Climène », et dans toutes les pièces qui suivirent, le public réclama un « tombeau ». Plus tard, dans les *Indes galantes*, on montra deux Illinois échoués, par je ne sais quel hasard, sur le pavé de la capitale, et on leur fit danser une chaconne composée tout exprès pour la circonstance. Tout Paris voulut voir les jardins d'*Armide*, le cheval savant de *Persée*, et les forges d'*Isis*.

A-t-on jamais dépassé, de nos jours, la richesse de décoration de *Zoroastre ?* Au cinquième acte de cet

opéra de Rameau, les spectacteurs se virent transportés dans un temple superbe, dont vingt colonnes cannelées d'or rayonnaient sous les feux des rubis et des escarboucles qui s'y trouvaient incrustés. Ces colonnes soutenaient une voûte en mosaïque au fond vert relevé par des compartiments d'argent; enfin, un dôme, dont la dimension paraissait immense grâce à un artifice de perspective, bornait le sanctuaire, séparé du reste de l'édifice par une balustrade d'or; et au centre de cet appareil éblouissant, le feu sacré brûlait sur un autel enguirlandé de fleurs rares.

Au premier acte des *Fêtes de l'amour*, dans le temps que les démons habillent Florestan, et que la scène est remplie, selon la coutume, de magiciens et de sorcières, des lutins partent des quatre coins du théâtre, et soutenus par un mécanisme ingénieux, volent, se croisent, pirouettent à dix pieds au-dessus du parquet.

On conçoit que pendant ce ballet aérien, le livret est la dernière des choses dont se soucient les loges et le parterre. Aussi Quinault en profite-t-il pour faire chanter à un des personnages la strophe suivante, dont semble s'être emparé l'auteur du *Postillon de Longjumeau :*

Ah ! qu'il est beau
Le jouvenceau !
Qu'il va faire mourir de belles
Auprès de lui les plus cruelles
Ne pourront tenir dans leur peau !
Ah ! qu'il est beau
Oh ! oh ! oh ! oh !
Qu'il est gentil
Joli, poli
Est-il des yeux qu'il ne ravisse !
Il passe en beauté feu Narcisse,
Qui fut un blondin accompli.
Qu'il est joli !
Hi ! hi ! hi ! hi !

Cela se chantait en 1672. Si Boileau, comme il est probable, a saisi ces versicules au passage, il n'a pas dû regretter ses épigrammes de jeunesse dirigées contre l'auteur d'*Astrate* et d'*Amalasonte*.

*
* *

Il s'est produit vers la seconde moitié du XVIIIe siècle, une réaction assez vive en faveur de Quinault. Ce n'est pas que le poète n'ait trouvé, de son vivant, d'ardents panégyristes ; mais ceux-ci, par malheur, se nommaient Pradon, Boursault, Perrault, Desmarets, et pour le public, toute leur éloquence ne valait pas un vers malin de Despréaux. Les avocats qui leur succédèrent, méritaient mieux qu'on les prît au sérieux. Bien avant la Harpe, Voltaire s'est déclaré contre le satyrique, et l'on connaît son apostrophe virulente contre celui qu'il appelle

Zoïle de Quinault et flatteur de Louis.

En maints autres passages de ses œuvres, l'auteur du *Siècle de Louis XIV* a soutenu la défense de Quinault. Il avoue que depuis le poète d'*Armide*, « il n'y a pas eu de tragédie supportable en musique » (1). Une autre fois, il l'appelle « le célèbre, l'inimitable Quinault, le plus connu peut-être de nos poètes dans les belles scènes de ses opéras, et l'un de ceux qui s'expriment avec le plus de pureté comme avec le plus de grâce » (2). Et ailleurs : « Je pense qu'on ne trouvera dans aucun poète grec rien d'aussi attachant, d'aussi animé, d'aussi pittoresque, que la dernière scène d'*Armide* et que le quatrième acte de *Roland*. Je donnerais, pour ce morceau, toutes les

(1) Connaissance des beautés, etc...
(2) Lettre à l'abbé d'Olivet, 1767.

satyres de Boileau, injuste ennemi de cet homme unique en son genre » (1). Enfin, on sait que Voltaire, dans un spirituel billet à Mme du Deffand, blâma Marmontel d'avoir dérangé le *Roland* de Quinault,

De ce *Roland* que l'on vous vante,
Je ne puis avec vous aller, ô Du Deffand,
Savourer la musique et douce et ravissante.
Si Tronchin (2) le permet, Quinault me le défend.

Boileau est donc convaincu de dénigrement systématique et d'injuste persécution à l'endroit de Quinault.

Seulement, en examinant les dates, nous constatons que *Cadmus* a été joué en 1672, alors que la IIIe satyre, où notre librettiste est le plus malmené, parut en 1665. Quinault n'était encore connu, à cette époque, que par quelques comédies et tragédies où il était très loin de se montrer excellent.

On a été surpris que l'*Art Poétique* n'ait fait aucune mention de l'opéra, bien que, en 1673, on eût déjà vu en France, *Pomone*, les *Fêtes de l'Amour* et *Cadmus*, sans parler de la *Festa teatrale della finta Pazza,* de la *Pastorale* représentée à Issy, de la *Toison d'Or*, et de deux autres drames lyriques joués devant le Roy, en 1660, dans une salle du Louvre.

Mais en se reportant au chapitre où le législateur du Parnasse traite de la Tragédie, on comprendra, par les règles qu'il en donne, que le genre de spectacle inauguré, en France par Perrin n'était pas fait pour le satisfaire. Il fallait donc encore critiquer Quinault et ce redoublement d'attaques eût été de mauvais goût.

(1) Lettre à M. de la Harpe, 1773.
(2) Médecin de Voltaire.

Dans ce recueil de poèmes d'opéras qui ont fourni, à Lully d'abord, et plus tard à Glück, le canevas de leurs plus belles œuvres musicales, il est nécessaire de considérer, à part, le fond et la forme.

Du fond, Quinault ne se sentait point le maître. L'opéra, nous l'avons vu, était, de par le goût du temps et plus encore de par la volonté du Roy, condamné à un certain nombre de formules dont il n'avait pas le droit de s'écarter. Toutes les pièces devaient développer un seul sentiment : l'Amour ; elles n'avaient qu'un thème : la Mythologie, les romans de chevalerie ou des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide ; qu'un seul objet : le divertissement du public et la glorification du monarque au moyen d'allusions extravagantes, d'éloges amphigouriques, de dithyrambes insensés, dont Louis XIV savourait l'encens avec une satisfaction nullement dissimulée.

Chaque opéra devait donc être précédé d'un prologue, où il est invariablement question

De joindre les soins et les voix
Pour plaire au plus grand Roi des Rois,

soit qu'il réduise ses ennemis à merci, soit qu'il fasse goûter aux peuples les bienfaits de la paix. Dans *Alceste* on célèbre

Le Batave interdit après le Rhin dompté.

Dans *Atys*, Neptune fait comprendre que, cette fois, c'est sur son empire humide que se sont livrés les plus brillants combats. Duquesne venait en effet de détruire, dans les mers de Sicile, la flotte de Ruyter. En un de ces prologues dont le titre m'échappe, on va jusqu'à attribuer à Louis XIV le pouvoir de faire épanouir des fleurs au milieu de l'hiver. *Cadmus* est précédé d'un acte intitulé le

Serpent Python; on y trouve cette phrase que nous transcrivons sans y changer un mot : « Le sens de ce sujet est clair. Il suffit de dire que le Roy s'est mis au-dessus des louanges ordinaires, et que, pour former quelque idée de sa grandeur et de l'éclat de sa gloire, il a fallu s'élever jusqu'à la divinité même de la Lumière qui est le corps de sa devise ». (1)

Mais toute médaille a son revers, et plus tard, après la défaite des troupes françaises à Hochstedt, le prince Eugène, qui avait la plaisanterie un peu lourde, fit représenter devant les officiers prisonniers quatre prologues de Quinault, soudés bout à bout. La gloire, on le devine, y jouait, hélas! son rôle accoutumé.

Après les louanges au Roy, l'exaltation de l'amour.

Ici Boileau ne s'est point fait faute d'exprimer son jugement, et tout le monde a présents à la mémoire ces vers de la Satyre X :

> Par toi-même, bientôt conduite à l'Opéra
> De quel air penses tu que ta Sainte verra
> D'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse
> . . . .
> Entendra ces discours sur l'amour seul roulant,
> Et tous ces lieux communs de morale lubrique
> Que Lully réchauffa du son de sa musique. (2)

---

(1) Il ne faut pas oublier que Corneille avait tracé la route à Quinault. Dans le prologue d'*Andromède*, Melpomène dit en parlant de Louis XIV:

> " Je lui montre Pompée, Alexandre, César,
> „ Mais comme des héros attachés à son char. „

Dans la *Toison d'or*, l'Hymen n'a qu'à montrer le portrait de la Reine, pour qu'aussitôt le théâtre se change en un jardin magnifique, avec fontaines, fleurs boccages,

> " ...tels qu'avec quatre mots
> „ Le grand art de Médée en fit naitre à Colchos. „

(2) La Harpe, admirateur de Quinault, a retourné ces deux derniers vers de la façon suivante :

> Aux dépens du poète on n'entend plus vanter
> De ces airs languissans la triste psalmodie
> Que Quinault réchauffa du feu de son génie.
>
> (*Discours sur les préjugés littéraires.*)

Quinault n'est point nommé, mais l'allusion est claire, et cette fois du moins,le coup porte juste. On ne trouverait pas dix vers d'une de ces tragédies où le verbe « aimer » ne soit conjugué dans tous ses modes et dans tous ses temps. Il faut qu'une jeune fille ait l'âme rudement trempée pour laisser passer, sans s'y arrêter un peu, des maximes telles que celles-ci :

On a beau fuir l'amour, on ne peut l'éviter
On n'oppose à ses traits qu'une défense vaine,
On s'épargne bien de la peine
Quand on se rend sans résister. (1)
La peine d'amour est charmante,
Il n'est point de cœur qui s'exempte
De payer son tribut fatal.
Si l'amour épouvante
Il fait plus de peur que de mal.

Ecoutez, maintenant, les conseils que donne Céphise au 1er acte d'*Alceste* :

Jeunes cœurs, laissez-vous prendre,
Le péril est grand d'attendre,
Vous perdez d'heureux instants
En cherchant à vous défendre.
Si l'amour a des tourmens
C'est la faute des amans.

Nous devons borner là les citations. L'œuvre entière de Quinault n'est, quant au fond, que la paraphrase des quelques pensées qu'on vient de lire.

Saint-Evremond met dans la bouche d'un personnage de sa comédie *Les Opéras*, un mot quelque peu brutal, mais qui résume en une phrase la diatribe de

---

(1) Danchet, dans le prologue d'*Idoménée* (1712), a reproduit presque textuellement ces quatre vers de Quinault. Vénus chante :

Vous aussi, jeunes cœurs,
Vous aurez beau vous défendre
Des tendres ardeurs,
Dans l'Empire d'amour, vous viendrez tous vous rendre.

On est tenté de croire, avec l'abbé Desfontaines, que le dictionnaire des poetes d'opéra se compose d'à peine cent mots.

Boileau contre cette sempiternelle litanie à Eros : « Voyez-vous, ma femme, dit le bonhomme Crisard, tous ces opéras-là n'aboutissent qu'à donner la grande envie d'opérer. »

*
* *

Donc, nous avons déjà :

1° Le Prologue consacré au plus grand Roy des roys.

2° Le sujet de la pièce, qui n'embrasse rien en dehors des dieux, des déesses ou des héros pour le moins.

3° Le thème invariable : un insipide roucoulement. A cela, il convient d'ajouter qu'à tout instant les bergers, les nymphes, les satyres, les furies et les magiciens, les muses, etc., prennent possession de la scène pour s'y livrer à des sarabandes, des chaconnes, des grimaces et des pirouettes de l'effet le plus inattendu. L'action est ainsi traversée par des personnages qui n'ont rien à y faire (1). Dans la distribution des rôles de *Cadmus*, nous voyons figurer :

Quatre vents souterrains,
Quatre vents de l'air,
Six vents dansants,

et enfin, l'inéluctable soleil *nec pluribus impar*. Ne quittons pas cet opéra sans mentionner un détail typique. Lorsque les soldats de la Terre, nés des dents du Dragon, tournent leurs armes contre le fils d'Agénor, celui-ci jette au milieu d'eux une grenade,

(1) Et je vis des danseurs et des danseuses sans nombre et sans fin. Et leurs danses troublaient les acteurs à chaque moment. Et quand ils étaient dans le meilleur de leur dire, les sauteuses arrivaient, et l'on renvoyait les acteurs dans un coin pour faire place aux sauteuses.

(Grimm, *Le Petit Prophète*, chap. VII.)

qui, en éclatant, tue ou blesse le plus grand nombre. C'est faire remonter peut-être un peu haut l'invention de la poudre.

*
* *

Quinault, on l'a vu, ne pouvait pas disposer à son gré du sujet de la pièce, lequel lui était imposé par la mode d'une part, et de l'autre, par le goût de ce Roy, dont la tyrannie se faisait sentir jusque dans l'organisation des plaisirs réservés à sa cour. Peut-on dire qu'il était maître de sa forme ? Pas davantage.

On sait, par les Mémoires du tems, de quelle manière s'effectuait la collaboration du poète et du musicien. Aussitôt que le premier a l'idée d'une pièce, il en soumet le canevas au Roy, qui l'approuve ou le désapprouve, et le renvoie à l'Académie, laquelle, à son tour, exerce une critique dont le droit n'apparaît pas très clairement.

Les scènes une fois distribuées, les vers composés, Quinault porte son travail à Lully. C'est ici que commence l'œuvre du musicien, moins empressé de composer ses ariettes, ses duos, ses chœurs, qu'à mutiler, saccager la poésie de son collaborateur. Voici donc Quinault rapportant son manuscrit au logis, et lui faisant subir toutes les transformations qui lui sont imposées par le metteur en musique.

Lorsque, cédant aux instances de Boileau et de Racine, Louis XIV eut chargé Thomas Corneille d'écrire le livret de *Bellérophon*, le malheureux auteur, désespérant d'en venir à bout, obligé de refaire cent fois son œuvre au gré de l'Académie d'abord, de Lully ensuite, n'avait plus qu'à supplier le Roy de lui retirer sa commande. Ce fut Quinault qui, en

bon prince, s'obligea à le secourir; il commença par redresser le sujet de la pièce, puis retrancha la moitié des scènes, en ajouta de nouvelles, si bien que, pour sept ou huit cents vers que contient *Bellérophon*, Corneille fut contraint d'en faire plus de deux mille. L'auteur d'*Armide* jouait là le rôle du philosophe Scythe. Au reste, la pièce réussit pleinement.

Lully s'était bien à regret privé des services de Quinault. Quinault lui était à tel point nécessaire, que le musicien n'hésita pas, pour reconquérir cette collaboration précieuse, à se brouiller avec Boileau et La Fontaine. Boileau, il est vrai, se consola facilement de la perte de son *Phaéton*. Mais La Fontaine, qui se voyait refuser un livret sur *Daphné*, mit en révolution la cour et la ville. Il fit parler au Roy, il fit agir M[me] de Thianges; il mit en jeu toutes les influences dont il pouvait disposer. Rien n'y fit : Lully refusa le livret. On connaît la satyre que le « bonhomme » écrivit pour se venger du Florentin. Remarquons, toutefois, que cette transformation soudaine du fabuliste en faiseur de poème d'opéra mit le public en défiance. Avant même que l'on connût le triste sort réservé à *Daphné*, le chansonnier Linières faisait circuler le couplet suivant:

Ah ! que j'aime La Fontaine
D'avoir fait un opéra,
On verra finir ma peine
Aussitôt qu'on le jouera.
Par l'avis d'un fin critique,
Je vais me mettre en boutique
Pour y vendre des sifflets :
Je serai riche à jamais.

Nous ferons observer que, deux ans avant qu'il mît la main à son premier opéra (1), La Fontaine,

(1) *Daphné* a été composée en 1679. L'Epitre est de 1677.

dans une Epître à M. de Nyert (ou de Nielle), jugeait assez sévèrement ce genre de spectacle et le « déchaînement » d'enthousiasme qu'il provoquait dans le public. D'après le poète, ces machines si vantées péchaient le plus souvent par quelque défaut d'agencement :

Au plus beau char, le contre-poids résiste,
Un dieu pend à la corde et crie au machiniste,
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.

Quant à l'union des arts que l'opéra a pour objet de consommer, voici ce qu'en pense le fabuliste :

Ces beautés néanmoins, toutes trois séparées,
Si tu veux l'avouer, seraient mieux savourées.
De genres si divers le magnifique appas
Aux règles de chaque art ne s'accommode pas.
. . . .
Le bon comédien ne doit jamais chanter,
Le ballet fut toujours une action muette.
. . . .
Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guères ;
Et tel, quoiqu'en effet il ouvre les paupières,
Suit attentivement un discours sérieux
Qui ne discerne pas ce qui frappe ses yeux.
Car ne vaut-il pas mieux, dis-moi ce qu'il t'en semble,
Qu'on ne puisse saisir tous les plaisirs ensemble ;
Et que, pour en goûter les douceurs purement ;
Il faille les avoir chacun séparément ?
La musique en sera d'autant mieux concertée :
La grave tragédie, à son point remontée,
Aura les beaux sujets, les nobles sentimens,
Les vers majestueux, les heureux dénoûmens ;
Les ballets reprendront leurs pas et leurs machines,
Et le bal éclatant de cent nymphes divines,
Qui de tout temps des cours a fait la majesté,
Reprendra de nos jours sa première beauté.

A cette critique de l'opéra, il convient d'ajouter deux ou trois traits assez acerbes, décochés à Lully :

De Baptiste épuisé, les compositions
Ne sont si vous voulez que répétitions.
On laisse là Dubut et Cambert et Camus (1)
On ne veut plus qu'*Alceste*, ou *Thésée*, ou *Cadmus*.

(1) Musiciens du XVII[e] siècle.

Et un peu plus loin :

On ne va plus au bal, on ne va plus au cours,
Hiver, été, printemps ; bref, opéra toujours ;
Et quiconque n'en chante ou bien plutôt n'en grondo
Quelque récitatif, n'a pas l'air du beau mondo.
Mais que l'heureux Lully ne s'imagine pas
Que son mérite seul fasse tout ce fracas.
Si Louis l'abandonne à son rare mérite,
Il verra si la ville et la cour ne le quitte.

On avouera que La Fontaine prenait mal le chemin pour se concilier l'intérêt du public et l'estime du Florentin.

C'est une opinion généralement admise que les grands poètes sont incapables de rimer de bons vers d'opéra. Boileau est au-dessous du médiocre dans le Prologue de *Phaéton,* qu'il composa à la prière de Racine. Voltaire a dit de La Fontaine qu'il avait fait parler à ses héros d'opéras la langue de Jeannot Lapin et de dame Belette.

Le Prologue de *Daphné*, en effet, est inférieur à ce que le dernier poètereau du XVIIIe siècle a écrit de plus faible. *Astrée*, mis en musique par Colasse, n'eut pas le moindre succès; et pourtant, ce second opéra du fabuliste valait cent fois mieux que le premier. Enfin, on se plaît à citer cette opinion de Voltaire sur ses propres livrets : « J'ai fait une grande sottise de composer un opéra, mais l'envie de travailler pour un homme comme M. Rameau m'avait emporté. Je ne songeais qu'à son génie (1), et je ne m'apercevais pas que le mien n'est point fait pour le genre lyrique. » (Lettre à M. Berger.)

(1) Mercier écrit dans le *Tableau de Paris :*

« Rameau ne put jamais faire entendre à Voltaire une note de musique, et celui-ci ne put jamais lui faire comprendre la beauté d'un de ses vers; de sorte qu'en faisant un opéra ensemble, ils en vinrent presque aux mains, tout en parlant d'harmonie. L'oreille la plus ingrate à toute musique fut celle de Voltaire. »

Lequel des deux faut-il croire?

Au fond, il n'y a là qu'une boutade, ou, si l'on préfère, un petit accès de modestie.

Dans une seconde lettre, adressée celle-ci à Thiriot, Voltaire écrit : « Je ne songe point à la musique de Rameau, que je n'aie de tendres retours pour *Samson*. Est-ce qu'on n'entendra jamais à l'Opéra :

» Profonds abîmes de la terre,
» Enfer, ouvre-toi !

(Acte V — scène I).

» Allons, ne pensons plus aux vanités du monde. (1) »

Dans l'ouvrage intitulé *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie française*, ouvrage constamment attribué à Voltaire, l'auteur cite encore ce cinquième acte de *Samson, comme un modèle unique du genre.*

Nous ne sommes pas les premiers à avoir fait remarquer, au sujet de Quinault, à quel point la critique de Voltaire est sujette aux contradictions et aux inconséquences. Quoi qu'il en soit, l'illustre philosophe a exprimé au moins une fois dans sa vie le regret d'avoir écrit quelques vers destinés à être mis sous musique ; et ce *meâ culpâ* d'un génie fourvoyé, nous l'allons retrouver dans une lettre de J.-B. Rousseau, l'infortuné dont le *Jason* est digne d'être comparé à *Daphné*, à *Samson* et au *Temple de la Gloire*. « Ne me parlez jamais de mes opéras, ils font ma honte ; » et il ajoutait que « l'on pouvait bien faire un bon opéra, mais non pas un bon ouvrage d'un opéra. »

Cette sentence est trop sévère.

---

(1) Le *Temple de la Gloire* fut joué pour la première fois à Versailles en 1745. *Pandore* n'a jamais été représentée et figure seulement dans les œuvres complètes de Voltaire ; la musique est de Royer. Quant à *Samson*, il fut refusé en 1732 par les directeurs de l'Opéra, que l'interdiction toute récente de *Jephté* rendait prudents à l'endroit des pièces bibliques. Ce refus exaspéra Voltaire, ainsi qu'on peut le voir en parcourant sa correspondance.

De ce que tous les livrets d'opéras, jusqu'à ce jour, ont été plus ou moins défectueux, on aurait tort d'en conclure que la musique ne peut accompagner que les plus médiocres poésies.

On rapporte à ce propos que, dans une assemblée où Lully se trouvait, une des personnes présentes soutint que tout le succès des opéras nouveaux venait de la façon heureuse dont Quinault savait couper les vers du poème, et qu'il serait malaisé au musicien de composer des airs sur une poésie d'un genre plus relevé. A ce mot, Lully se lève, court au clavecin, et après s'être un instant recueilli, chante la magnifique période d'*Iphigénie*, qui débute ainsi :

Un prêtre environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle.

L'effet produit fut, paraît-il, superbe. Mais, n'en déplaise au narrateur, on pourrait trouver dans l'œuvre de Quinault — nous le montrerons tout à l'heure — plus d'un alexandrin digne de supporter la comparaison avec ceux qu'on vient de lire.

Reste à savoir si Lully aurait pu soutenir la gageure jusqu'au bout... à moins de mettre en récitatifs les cinq actes de la tragédie de Racine.

*
* *

L'opéra est avant tout, ne l'oublions pas, un ouvrage essentiellement musical ; ses règles sont aujourd'hui, à peu de chose près, ce qu'elles étaient au XVII[e] siècle ; la forme n'a pas changé, le moule est exactement le même, et le musicien dispose toujours du livret au gré de son inspiration, et le plus souvent de sa fantaisie.

On conçoit que les poètes d'une réelle valeur, obligés de s'astreindre à des formules de convention et de s'annihiler, pour ainsi dire, devant la toute-puissance de leur collaborateur, se soient trouvés dans l'alternative ou d'écrire de mauvais ouvrages ou de dédaigner l'opéra.

Cette opinion a été partagée par Fontenelle, qui ayant à prononcer à l'Académie française l'éloge de La Motte, s'exprima ainsi :

« Un autre théâtre a encore plus souvent occupé cet auteur : c'est celui où la Musique, s'unissant à la Poésie, la pare quelquefois et la tient toujours dans un rigoureux esclavage. De grands poètes ont fièrement méprisé ce genre dont leur génie trop raide ou trop flexible les excluait ; et quand ils ont voulu prouver que leur mépris ne venait pas d'incapacité, ils n'ont fait que témoigner par des efforts malheureux que c'est un genre fort difficile. »

N'oublions pas que Fontenelle était l'auteur de deux opéras, *Thétis et Pelée, Enée et Lavinie,* dont il disait lui-même : « Ces ouvrages sont tombés et personne n'a jamais dit que ce fût la faute du musicien. »

Le fragment d'éloquence académique que nous avons reproduit plus haut, peut donc être pris pour un plaidoyer *pro domo suâ.*

*
* *

Et maintenant que nous savons à quels obstacles venaient se briser la volonté et l'inspiration de Quinault, nous jugeons inutile de faire une critique détaillée de ses vers ; nous en citerons seulement un certain nombre par où il sera aisé de juger les qualités et les défauts du style.

Voyons d'abord ce qu'a produit sa *Musa pedestris :*

LE GÉANT.

Où voulez-vous aller ?... vous fuyez, inhumaine !

HERMIONE.

J'étais venue pour voir une danse africaine :
Les Africains ne dansent plus.

LE GÉANT.

Vous craignez les raisons dont je puis vous confondre,
Vous ne m'écoutez plus, vous voulez m'éviter.

HERMIONE.

A quoi sert-il d'écouter,
Quand on n'a rien à répondre ?

Un peu plus loin, Cadmus, s'adressant à Arbas, lui dit :

Préparons tout en diligence
Hâtons-nous, la princesse avance.

ARBAS.

Allons!

CADMUS.

Toi, ne suis pas mes pas.
Je vais voir le géant, il faut que tu l'évites.

Voici encore un vers que nous rencrontrons dans *Thésée* et que nous trouverons textuellement reproduit dans *Alceste :*

Ciel ! ô ciel ! qu'est-ce que je vois ? (1)

Mais, à côté de cette prose rimée, combien de vers magnifiquement frappés, d'inspirations élevées, viennent mettre en lumière les qualités dramatiques de Quinault, aussi bien que son talent de versificateur.

Faut-il citer le récit de Phinée dans *Persée*, l'ad-

(1) Ce vers se retrouve pour la troisième fois dans le Prologue de *Biblis* par Danchet (1732). En bien cherchant, on en trouverait d'autres éditions.

mirable scène des Enfers dans *Alceste*, le célèbre monologue d'*Armide :*

Enfin, il est en ma puissance
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur ;
Le charme du sommeil le livre à ma vengeance,
Je veux percer son invincible cœur.

Et le pompeux début de *Proserpine :*

Ces superbes géans, armés contre les dieux,
Ne nous donnent plus d'épouvante ;
Ils sont ensevelis dans la masse pesante
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
J'ai vu tomber leur chef audacieux
Sous une montagne brûlante.
Jupiter l'a contraint de vomir à nos yeux
Les restes enflammés de sa rage mourante.
Jupiter est victorieux,
Et tout cède à l'effort de sa main foudroyante.

et cent autres passages qui vengent leur auteur de la critique, et suffisent à lui assurer, dans le genre qu'il a traité, un rang où personne encore n'est venu l'égaler.

III

Les successeurs de Quinault : Campistron, La Motte, l'abbé Pellegrin, etc. — Un opéra d'après la Bible. — Les critiques du poème d'opéra.

Lully mourut en 1687. Son fidèle collaborateur lui survécut à peine une année, qu'il employa à tracer le plan d'un poème apologétique de la Religion chrétienne. Ce fut CAMPISTRON qui rima le livret d'*Acis et Galathée*, le dernier et non pas le meilleur des opéras du maître florentin. On doit également à Campistron les vers d'*Achille et Polixène* et d'*Alcide*, deux ouvrages connus surtout par les épigrammes qu'ils attirèrent à leurs auteurs. On prétendait que poète et musicien se disputaient l'honneur d'avoir amené la chute d'*Achille*.

Entre Campistron et Colasse,
Grand débat s'élève au Parnasse
Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable.
L'un dit que la musique est plate et misérable,
L'autre que la conduite et les vers sont affreux ;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Il est peu d'ouvrages où l'on ait à tel point abusé

de l'épithète. Ainsi, dans le monologue de Vénus, vers la fin du prologue :

Vous, divinités *aimables*,
Du plus *grand* des héros calmez le *triste* cœur
Et faites succéder à sa *vive* douleur
Les plaisirs les plus agréables, etc.

Dieu sait si le plus souvent ces qualificatifs tombent juste. Achille parlant d'Andromaque, s'écrie :

Ah ! que sa douleur est tendre !
Que ses soupirs sont puissans !

Il nous faut encore citer une phrase mise par le poète dans la bouche d'Agamemnon, et dont la syntaxe paraît au moins étrange :

Ranimons mon courage abattu,
C'est nourrir trop longtemps une vaine tendresse,
Surmontons ma faiblesse
Par un dernier effort digne de ma vertu.

Le *Triomphe d'Alcide*, joué six ans plus tard (1693), ne valait guère mieux si l'on en croit le quatrain suivant :

A force de forger on devient forgeron,
Il n'en est pas ainsi du pauvre Campistron :
Au lieu d'avancer il recule :
Voyez *Hercule*.

L'auteur de cette satire avait encore présentes à la mémoire les belles périodes de Quinault. S'il vécut assez longtemps pour connaître Cahuzac, La Marre, Duché, il dut regretter parfois d'avoir bâillé aux opéras de Campistron.

*
* *

Quinault disparu, tout son or s'en alla en menue monnaie, et l'on pourrait compter cinquante poètes d'ordre inférieur, qui dans une période de quarante années environ accommodèrent avec plus ou moins

de bonheur les restes de l'auteur d'*Armide*. Le plus connu, j'oserais presque dire le plus célèbre, fut l'abbé Joseph PELLEGRIN ; Pellegrin voué au ridicule par sa misère comme Cassagne ou Collettet ; Pellegrin à qui il eût suffi peut-être de posséder quelques écus pour obtenir le renom d'un grand poète.

Il n'en est pas moins vrai que l'auteur de *Pélopée* et de tant d'autres tragédies pitoyables eut, dans sa vie, une idée de génie. Le premier, il osa débarrasser la scène de l'Opéra du fatras mythologique qui y traînait depuis *Pomone*, et le sujet de son premier drame lyrique, il l'alla chercher tout droit dans l'Ancien Testament.

L'émoi fut grand lorsqu'on apprit que *Jephté,* mis en musique par Montéclair, allait pour la première fois se montrer aux chandelles. Mais comme l'action était en somme bien conduite, les vers correctement tournés et les ariettes point trop mauvaises, l'ouvrage réussit au delà de toute espérance.

Voici en quels termes le *Mercure de France* rendait compte de la représentation : « L'Académie royale de musique a donné, le premier jeudy de Carême, *Jephté*, tragédie tirée de l'Ecriture sainte. La nouveauté du genre en avait rendu le succès si douteux qu'on ne croyait pas qu'elle pût être jouée deux fois. Cette prévention presque générale n'a pas tenu contre les beautés du poème et de la musique. M. l'abbé Pellegrin et M. de Montéclair, qui en sont les auteurs, peuvent se vanter qu'il y a très peu d'opéras que le public ait honorés de plus d'applaudissemens. » (Mars 1732.)

Hélas ! le malheureux poète avait compté sans les scrupules de l'autorité ecclésiastique. *Jephté* fut interdit en pleine vogue, vers la dixième représen-

tation, et il fallut bien quelque temps pour qu'il put s'installer au répertoire de l'Opéra, où il a tenu, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, une place très honorable (1).

Jephté mérite de faire époque dans l'histoire de l'Académie de musique ; non pas seulement à cause du sujet de la pièce, qui rompt avec toutes les conventions de l'opéra, mais encore, parce que c'est le premier drame lyrique dont l'action soit régulièrement conduite. Les amours d'Ammon et d'Iphise, que l'imagination du poète y a introduits, n'ont rien qui détonne avec le caractère d'une scène biblique, enfin il s'y trouve des effets bien ménagés pour le théâtre; par exemple, à la fin du 1er acte, le passage du Jourdain par l'armée israélite, en faveur de qui se renouvelle le miracle de la mer Rouge, et la superbe procession de l'Arche d'Alliance, au milieu des fanfares de trompettes, des cantiques des prêtres, et des cris de joie de la multitude.

Dès le début, le public fut prévenu que le spectacle qui allait se dérouler sous ses yeux était d'un genre tout nouveau. Le prologue, en effet, met en scène Apollon et les Muses. Le dieu invite Polymnie et Terpsichore à étaler toutes leurs séductions sur ce théâtre qui leur sert de refuge depuis que les divinités de l'Olympe ont été bannies du reste de la terre.

Mais voici que la Vérité descend sur un nuage, chasse Phœbus et les déesses qui l'entourent, puis,

---

(1) Il n'est pas une seule histoire de l'Opéra, pas un seul dictionnaire ou recueil d'anecdotes dramatiques, qui ne mettent cette interdiction au compte du cardinal de Noailles. Or, *Jephté* fut joué en 1732 et Monseigneur de Noailles était mort en 1729. Ce fut son successeur, Monseigneur de Vintimille du Luc, qui mit à l'Index l'opéra de Pellegrin.

s'adressant aux Vertus qui lui font cortège, leur dit :

Troupe immortelle comme moi,
Vertus, ornez ces lieux pour un nouveau spectacle
. . . .
Au soin d'instruire ajoutez l'art de plaire
Vous pouvez adoucir votre sévérité ;
Mais qu'aucun faux brillant n'altère
La splendeur de la vérité.

La Harpe fait grand cas de *Jephté*, mais il faut reconnaitre que les vers qu'il en cite ne sont pas les meilleurs. On peut s'étonner qu'il n'ait pas mis en lumière la belle réponse du chef israëlite à Abdon :

Dis plutôt que je me défie
D'un cœur trop prompt à s'attendrir,
Non je ne veux rien voir qui m'attarde à la vie
Quand, pour sauver mon peuple, il faut vaincre ou mourir.

Il n'existe pas, dans toute la littérature d'opéra, cinquante vers plus admirablement rythmés pour le chant.

Ecoutez, maintenant, la charmante invocation d'Iphise au quatrième acte :

Ruisseaux qui serpentez sur ces fertiles bords,
Allez loin de mes yeux répandre les trésors
Qu'on voit couler avec votre onde.
Dans le cours de vos flots, l'un par l'autre chassés,
Ruisseaux, hélas ! vous me tracez
L'image des grandeurs du monde.

Certes, il s'en faut de peu que nous ne soyons en présence d'un chef-d'œuvre, et l'on peut affirmer que la plus honnête part de l'héritage de Quinault est tombée entre les mains de l'abbé Pellegrin.

Nous apprécierons mieux le mérite de *Jephté*, quand nous aurons affaire à Danchet, à La Bruère, à La Marre, à Cahuzac.

Piron disait plaisamment : « Fontenelle a engen-

dré Marivaux. Marivaux a engendré Moncrif, et Moncrif n'engendrera personne. »

La même progression descendante est constatée en ce qui regarde le poème d'opéra, dans une épigramme inspirée par le *Zoroastre* de Cahuzac :

Ombre de Pellegrin, sors du fond du Tenare
Pauvre rimeur sifflé, si longtemps et si haut.
L'Opéra t'a vengé, ta gloire se répare ;
Le poète gascon à qui l'on te compare,
Est au-dessous de toi, plus que toi de Quinault.

*
* *

Avec *Issé*, *Œnone*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Scylla, etc.*, *etc.*, nous retombons dans la Mythologie, le Madrigal, les petits sujets chantés en petits vers. *Scanderbeg* (1) semble faire exception à la règle; encore s'aperçoit-on vite que le titre seul de l'ouvrage est emprunté à l'histoire. Le prologue, en effet, met en scène deux Muses de l'opéra. Epuisées sur l'Antiquité, elles souhaitent un sujet moderne et s'entretiennent sur la manière de le remplir. La Magie vient leur offrir ses secours, qu'elles refusent; mais elles font meilleur accueil à l'Amour, qui leur propose *Scanderbeg*, prince turc.

Nous comprenons déjà que l'épisode, mis en opéra, est moins inspiré par une étude historique que par le roman d'*Amurat*, publié en 1682, et les *Mémoires du Sérail* de Mme de Villedieu, qui parurent peu de temps après. Jean Castriot, l'Alexandre des Turcs, le vainqueur farouche de Croïu et de Belgrade,

(1) La mort vint surprendre La Motte avant que *Scanderbeg* fut achevé. Le cinquième acte est de La Serre qui composa également le Prologue. De cette collaboration posthume, résulte une certaine incohérence dans l'ouvrage. Outre que le dénouement de l'action ne répond pas à l'engagement, on s'étonne de voir brusquement disparaitre dès le premier acte, cet Osman, ami et confident de Scanderbeg, qui s'annonçait comme devant être le *Deus ex machina* de la pièce.

n'est plus qu'un amoureux digne de figurer dans le cortège de Vénus et des Oracles. Tous ces opéras de La Motte, d'ailleurs, n'offrent autre chose qu'une longue suite de bouquets à Chloris, très gentiment rimés pour la plupart, mais qui deviennent à la longue d'une insupportable fadeur. Ce ne sont que fleurettes, chansonnettes, galanteries, peines et tourments d'amour, *concetti* à la manière italienne, tels que cet air de l'*Europe galante :*

Doris était ma première amourette.
Vous êtes mon premier amour, etc....

Campistron avait déjà fait dire à son *Achille :*

On m'a privé de l'objet que j'adore,
Ce serait trop d'horreur de me priver encore,
De l'objet de mon amitié.

Et avec cela un abus ridicule de l'apostrophe qui fait que chaque monologue commence invariablement par une invocation.

Ainsi dans Issé :

Vous, ruisseaux amoureux de cette aimable plaine,
Coulez si lentement et murmurez si bas
Qu'Issé ne vous entende pas.
Zéphirs, remplissez l'air d'une fraîcheur nouvelle,
Et vous, échos, dormez comme elle.

Et quelques scènes plus loin :

Arbres sacrés, rameaux mystérieux,
Troncs célèbres par qui l'avenir se révèle,
Temple que la nature élève jusqu'aux cieux,
A qui le printems donne une beauté nouvelle,
Chênes divins, parlez tous.

Dans les *Elémens* du poète Roy, on s'imagine entendre une litanie à la nature :

Coulez ondes, coulez, volez, rapides feux,
Voile azuré des airs, embrassez la nature,
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure,
Naissez, mortels, pour obéir aux Dieux.

Brillez, naissantes fleurs, vous êtes à la terre
Ce que les astres sont aux cieux.
Coulez ruisseaux, amans de la verdure.
Chantez oiseaux, chantez, peuple toujours heureux
Torrens qui descendez de la voûte céleste
Arrêtez, demeurez suspendus dans les airs.
Vous ormeaux, relevez vos languissans feuillages,
Oiseaux intimidés à l'aspect des orages
Reprenez vos concerts.

Ce qui distingue encore les opéras de cette époque, c'est l'idée bien arrêtée, chez le poète, de parler pour ne rien dire. Le logogriphe même, est accepté, si on réussit à le faire passer à la faveur d'une mélodie agréable. Que peuvent bien vouloir dire ces vers de *Dardanus ?*

D'un amant empressé, lui parler le langage,
C'était me prévaloir du titre de vainqueur ;
Et je ne veux, pour obtenir son cœur,
Employer d'autre avantage,
Que l'excès de mon ardeur.

Un peu plus loin, Iphise dit, parlant de Dardanus:

D'un penchant si fatal, rien n'a pu me guérir,
Jugez à quel excès je l'aime!
En voyant à quel point je devais le haïr.

Boileau s'étonnait qu'un auteur de son temps eût choisi Childebrand pour héros d'un poème.

Qu'eût-il pensé, bons dieux ! des noms des personnages introduits dans les opéras de La Motte? Ceux-ci s'appellent Dodone, Marthésie, Campaspe, Arcabonne, Arcalaüs, Ceïx, Béroë, etc.

Il est à remarquer que les noms barbares sont en faveur. Après Coronis, Théagène, Chariclée, Hippodamie, nous aurons Callirohë, Télèphe, Théonoë, Pyrithoüs, Télégone, Nittetis, Zébindor, Zélisca, Isménor, Arneris, etc., etc.

Les deux volumes du *Dictionnaire de la Fable* sont indispensables à qui veut se débrouiller dans ces

pièces mythologiques, qui n'ont de la tragédie que le titre. Quant à la forme, elle ne varie pas, que l'opéra soit de La Motte ou de Danchet, de Roy ou de Cahuzac, de La Marre ou de Marmontel ; et qui, par hasard, a lu un seul de ces opéras peut se dispenser d'étudier les autres. C'est le même amalgame souvent froid et prétentieux.

> De doux, de tendre et semblables sornettes,
> Petits mots, jargons d'amourettes
> Confits au miel,

au moyen desquels Lully avait jadis tenté d' « enquinauder » le bon La Fontaine (1).

Nous pensions à un moment, avoir trouvé le modèle des livrets d'opéra en lisant, dans les *Trois siècles*, l'appréciation suivante d'un ouvrage de La Marre: « On remarque dans *Zaïde, reine de Grenade*, de l'ordre dans le plan, de l'intelligence dans la distribution des scènes, du naturel et de la vérité dans les idées et les expressions, du sentiment et du pathétique dans les situations ».

Or, voici le sujet de la pièce : deux chefs Maures, Zuléma et Almanzor, se disputent la main de la reine Zaïde. Le premier, se doutant que son rival lui sera préféré, tente de l'assassiner au milieu d'une chasse; mais Almanzor se défend avec courage sous les yeux de Zaïde, poursuit Zuléma, l'atteint, et le blesse à mort. On devine qu'un bel et bon mariage couronnera ce haut fait d'armes. Deux personnages épisodiques, Isabelle et son amant Octave, servent de confidents à chacun des amoureux et s'épousent à leur tour. Il n'y a rien là de bien remarquable comme action, et les scènes sont distribuées de telle sorte, que l'auditeur, au commencement de chaque

(1) *Le Florentin.*

acte, est obligé de deviner ce qui a pu se passer dans l'entr'acte précédent. Il est à remarquer aussi que l'idée est le plus souvent noyée dans des réticences, des sous-entendus, des ellipses, qui justifient peu l'éloge que nous citions plus haut.

Ecoutez plutôt cet avêu d'Isabelle:

Zaïde choisit un époux,
Les sujets de sa main vont recevoir un maître.
Zuléma trop fier, trop jaloux,
Si j'en crois mes soupçons, pourrait bien ne pas l'être.

La scène qui suit n'est pas de beaucoup plus claire, c'est Octave qui parle:

Ménageons avec adresse
Ce prince dangereux.
Dans la fête qui l'intéresse
Ne parlons que de nos feux,
Et laissons à la princesse
A nommer l'amant heureux.
Si je perds ce que j'aime
Quel sera mon secours?
Si je cours?
Quand l'amour est extrême
La crainte l'est toujours.

Enfin, nous remarquons dans la pièce un chœur de chasseurs, qui pourrait être signé par Scribe.

Prends tes armes, fais un choix
Des plus beaux traits de ton carquois, etc.

et un ballet, dansé à Grenade, *par des soldats turcs*.

Le lecteur conclura avec nous que *Zaïde* n'est point un chef-d'œuvre; mais pourrons-nous en vouloir à l'abbé Sabathier (1) de se montrer aussi accommodant, maintenant que nous savons à quel niveau inférieur l'opéra est tombé depuis la mort de Quinault?

Louis XIV a bien essayé dans le Règlement du

(1) Auteur des *Trois siècles de la littérature*.

11 janvier 1713 (1) de réhabiliter le poème d'opéra, en assimilant le parolier au musicien pour la répartition des droits d'auteur. Par malheur, le même décret instituait un comité de *gens d'esprit* chargé de juger les œuvres présentées à l'Académie de musique; et chacun sait que les gens d'esprit sont les ennemis de la littérature, comme les *dilettanti* sont la plaie de la musique.

*
* *

Voici près de cent ans qu'on joue l'opéra en France, et il est aisé de voir que la valeur esthétique de la tragédie lyrique ne s'est pas sensiblement modifiée. On va toujours à l'Académie, pour y *voir* quelque spectacle grandiose ou seulement original. Dans *Scanderbeg*, on montre la grande mosquée de Constantinople fidèlement reproduite en papier peint. Tous les écrivains, critiques et gazetiers exaltent à l'envi les décors de cette pièce. Voyez les *Observations* de l'abbé Desfontaines : « Il y aurait de l'ingratitude à passer sous silence les grandes dépenses qui ont été faites pour les habits et surtout pour la superbe décoration de la Mosquée. M. Servandoni, qui surpasse tous les décorateurs, s'est ici surpassé lui-même. La richesse de l'architecture, l'ingénieuse illumination, la perspective qui rend le théâtre immense, forment le plus surprenant objet qui ait jamais été vu à l'opéra. On ne se plaint que de ne pas le voir assez longtems, car cette magnifique décoration ne paraît qu'au milieu du cinquième acte ».

---

(1) Règlement concernant l'Académie royale de musique, fait et arrêté à Versailles.

4

Bachaumont borne sa critique à décrire ces merveilles (1). De la pièce, il ne dit pas un mot. « On parle beaucoup de l'opéra de *Scanderbeg*, exécuté avec la plus grande magnificence. La décoration de la Mosquée surpasse tout ce qu'on peut dire ; les colonnes en sont garnies de diamans et font un effet des plus surprenans. »

Dans les *Fêtes vénitiennes* on admire la place Saint-Marc, à Venise. Seulement, Casanova qui assiste à la représentation, fait remarquer à ses voisins que le palais Ducal doit être à droite et le grand clocher à gauche, c'est-à-dire à l'opposé de ce que le décor indique (2). *Castor et Pollux* doit une bonne part de son succès au ballet qui s'y trouve intercalé ; et ce ballet représente... le croira-t-on ? — le système de Copernic ! La Terre bat des entrechats, les Planettes dansent le rigaudon et le Soleil pirouette à plaisir. Lors de la reprise de *Thésée* (1744) le roi d'Athènes fait son entrée sur un énorme bœuf en carton, que deux comparses font mouvoir, dissimulés dans les flancs de labête. On a vu les merveilles de décoration du *Zoroastre*, de Rameau.

L'Académie est littéralement en fête. On donne successivement les *Fêtes Galantes*, *Italiennes*, *Venitiennes*, les *Fêtes de l'Été*, de *Thalie*, de *Diane*, d'*Hébé*, de *Polymnie*, de l'*Hymen*, de *Pamylie*, de *Paphos*, d'*Euterpe*, les *Fêtes Lyriques*, les *Fêtes Nouvelles*, etc.

Les poëtes qui mènent cette bande joyeuse s'appellent Duché, Danchet, Lafont, Mlle Barbier, Massip, Mondorge, Destouches, Cahuzac, Roy, Collé, Moncrif, etc., etc., tous seigneurs de peu d'importance, comme l'on voit.

(1) Mém. sec. octobre 1763.
(2) Mémoires de Casanova (chap. VIII).

C'est dans les *Fêtes de Polymnie*, notons-le en passant, que se trouve une ariette commençant par ce vers harmonieux :

Hélas ! est-ce assez ? (1)

digne pendant au

Qu'est-ce que je vois ?

d'*Alceste* et de *Biblis*.

*
* *

Ce rapide examen du livret d'opéra au XVIIIe siècle serait incomplet, si nous passions sous silence une pièce assez curieuse pour être mise sous les yeux du lecteur. Elle était annoncée ainsi qu'il suit dans le tome VI, p. 65 des *Observations*, de Desfontaines : « On trouve à Paris, chez Prault le Père, imprimeur des bons écrits du tems, les paroles d'un opéra généreusement abandonné à tous les musiciens du monde, pour le mettre en musique française ou italienne. Le sujet traité est l'épisode de Judith ».

Cette tragédie sacrée dépasse ce que l'imagination la plus extravagante pourrait rêver. Nous en détachons quelques fragments qui donneront une idée du style de l'auteur et de sa poétique. C'est d'abord un duo entre Holopherne et Orion son confident :

HOLOPHERNE

Que les cris des mourans
Dont j'ai fait la conquête
Me paraissent charmans !
Quelle agréable fête.

---

(1) Hélas ! est-ce assez pour charmer,
D'avoir un cœur tendre, sincère,
Il ne faut point d'art pour aimer
Et toujours il en faut pour plaire.
Fêtes de Polymnie. (Acte III).

ORION

Ces cris pour un héros
Semblent de doux accords,
Ils goutent le repos
Sur des monceaux de morts.
(Acte II — Scène I).

A la scène IIIe du même acte, des soldats assyriens, par ordre de leur général, chantent des vers galants pour calmer la tristesse de Judith. Voici le premier couplet de la chanson :

Si l'amour est une folie,
Qu'il faut subir tôt ou tard,
Portons vite son étendard,
Chérissons sa douce manie,
Enrôlons-nous au hasard.
Que la raison endormie,
Reste longtemps à l'écart,
Pour mieux régner à la fin de la vie.

C'est du logogriphe pur.

Plus loin, Holopherne invite Judith à un festin somptueux. Or, Judith, qui a des raisons particulières pour désirer un tête-à-tête, répond à son amant :

Que le festin se fasse,
Seulement entre nous deux.
Mon timide amour
Fuit le grand jour.

Mais la perle la plus exquise du poème, c'est cette strophe chantée par un berger :

L'amour est un puissant maître,
Sans mourir il sait renaître,
Dans les cœurs,
Mais on risque à le connaître,
De compter sur ses faveurs...
C'est un peut-être.

On comprendra aisément que les musiciens italiens ou français ne se soient pas disputé ce livret,

généreusement abandonné, comme disait le prospectus, à tous les musiciens du monde. L'auteur conserva l'anonyme jusqu'à sa mort, et toutes nos recherches n'ont pu aboutir à savoir son véritable nom.

*
* *

La mort de Louis XIV porta un coup au Prologue. Il était malaisé de reporter sur Louis le Bien-Aimé les louanges dont on avait accablé son grand-père. *Zoroastre*, et plusieurs autres opéras de Rameau, sont tout uniment précédés d'une ouverture symphonique, et quand le Prologue reparaît, par intervalle, il est rare que le poète s'adresse directement au Roy. Dans *Jephté*, l'éloge de Louis XV n'a rien de dythirambique.

> Un roi qui me chérit dès l'âge le plus tendre

(c'est la Vérité qui parle),

> Fait son unique soin de marcher sur mes pas.
> Il veut qu'en ces heureux climats
> Ma voix seule se fasse entendre.

Le compliment n'est pas moins banal dans l'*Idoménée* de Danchet.

> A tout l'éclat de la victoire
> Il saura préférer les charmes de la paix
> Beaux-arts reprenez votre gloire,
> Vos utiles travaux ont pour lui des attraits.

A un moment, pourtant, il sembla que la gloire dût reprendre sa place accoutumée dans le Prologue.

Les *Fêtes de Polymnie* célébrèrent convenablement la bataille de Fontenoy, et dans les *Fêtes de l'Hymen,* Cahuzac solennisa le traité de Vienne où la diplomatie française cueillait les fruits des victoires de Berwick et de Villars. Mais on l'avouera, Louis XV

n'était pas un monarque à mettre sur les dents les distributeurs de louanges et dans *Achille et Deidamie* de Danchet, le Prologue est consacré à Lully et à Quinault dont on couronne les bustes sur la scène.

Nous serons quittes envers le Prologue au XVIIIe siècle, en signalant celui de *Scylla* (1) qui mérite une mention spéciale. Thétis et les nymphes assemblées sur un rivage quelconque, supplient Jupiter de venir honorer de sa présence la fête qu'on prépare. — Silence prolongé. — A la longue le ciel s'ouvre et on en voit descendre le dieu Mars qui excuse en ces termes son maître empêché.

L'ordre de Jupiter sur ces rives m'attire ;
Ce Dieu, pour consacrer vos jeux
Descendrait bien de son Empire,
Mais les géants contre lui rassemblés,
Cherchent à venger leur outrage,
Etc., etc.

Donc, la fête commence et Mars la préside gravement par « délégation spéciale ».

Sous le règne de Rameau, plus encore que sous celui de Lully, les bergeries sont à la mode (2).

Le marquis de Saint-Aulaire, à quatre-vingt dix ans, s'intitule « Berger de la duchesse du Maine ».

C'est maintenant le triomphe des airs de tambourins, des musettes et des loures. Au moment où les noces de Zoroastre avec Amélite sont consommées, le ballet fait son entrée sur cette invitation du héros de la pièce

Bergers, mêlez vos jeux aux festes de la Cour,
Que dans ce Temple auguste on n'entende sans cesse,
Que des chants d'allégresse
Et des vœux pour l'amour !

---

(1) Opéra de Danchet et de Théobald.

(2) Et je vis arriver un berger, et l'on cria : « Voilà le Dieu du chant, le voilà ». Et je vis que j'étais à l'Opéra Français (Grimm : le *Petit Prophète*).

Et aussitôt le rigodon commence, dansé par les bergers, auxquels viennent se mêler les prêtres.

Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup d'exemples d'une aussi singulière cérémonie religieuse.

Dans *Jephté*, les bergers des rives du Jourdain viennent présenter leurs hommages à Iphise.

C'est encore des bergers que Scylla envoie comme ambassadeurs pour annoncer la paix au monde.

Bien mieux, lorsque s'établit, en 1725, le concert spirituel, les chanteurs chargés de faire valoir les hymnes, les motets, les psaumes et autres fragments de musique sacrée, s'avisent un jour de paraître sur l'estrade dans le costume de l'abbé des Yveteaux.

On sera même forcé d'introduire à l'Opéra un emploi de berger, confié au ténor de demi-caractère, comme nous avons maintenant des rôles de financiers, de duègnes, d'amoureux où s'incarne, pour ainsi dire, le talent de tel et tel acteur (1).

Nicolas Barthe, le poète marseillais, rédigeant en 1777, les *Statuts de l'Opéra,* en vingt deux articles, fait le dénombrement des emplois tenus par les pensionnaires de l'Académie chantante et dansante :

A tous nos fidèles sujets
Vents, fantômes, démons, déesses infernales
Dieux de l'Olympe et de la Mer
Habitans des bois et de l'air
Monarques et *bergers*, satyres et vestales
Salut !

La Révolution elle-même respectera les Bergers d'opéra, se contentant d'orner les houlettes de rubans tricolores et de mettre dans la bouche des person-

(1) Dans le ballet, le public rend justice à la demoiselle Prévost et au sieur Dumoulins le jeune, qui se surpassent tous deux, surtout *dans la Bergerie* (*Mercure*, juillet 1722).

nages champêtres, quelques paroles empreintes du plus pur civisme.

En 1793, en pleine Terreur nous verrons représenter à l'Opéra la *Rosière Républicaine*, paroles de Sylvain-Maréchal, musique de Grétry, où un berger nommé Lysis, vêtu de la carmagnole et coiffé du bonnet rouge, chante des couplets dans le goût de celui-ci :

Conçois-tu bien mon père
L'ivresse de mon cœur,
Si ma tendre bergère
De ce beau jour a l'honneur ?
Oui, l'amour doit ce prix à mon patriotisme,
De tes leçons j'ai profité,
Ennemi de tout cagotisme,
J'idolâtre la liberté.

*
* *

N'oublions pas que le despotisme de Rameau ne le cédait en rien à la tyrannie de Lully, et qu'il fallait au parolier une dose considérable de patience et d'abnégation pour subir les exigences, les rebuffades, l'intolérable égoïsme de ce grand musicien « sombre, triste, hargneux, dont personne n'a égalé la mauvaise humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez » (1).

On ne connaît pas de compositeur, si ce n'est peut-être Auber, qui ait affiché un plus profond dédain du livret d'opéra. A l'une des répétitions des *Paladins*, comme il disait à l'actrice en scène d'aller plus vite, plus vite encore : « Mais, objecta celle-ci, on n'entendra plus les paroles. — Eh ! qu'importe, reprit Rameau, il suffit qu'on entende ma musique ».

(1) Diderot, *le Neveu de Rameau.*

L'auteur des paroles avait jugé prudent de garder l'anonyme ; on sut un peu plus tard, qu'il s'appelait Monticour.

En attendant, les épigrammes pleuvent sur l'opéra ; les pamphlets, les satires, les parodies se succèdent. A la foire Saint-Laurent comme à la foire Saint-Germain, au Théâtre Français aussi bien qu'à l'Ambigu, c'est à qui s'efforcera de tourner l'Académie en ridicule.

Après la comédie *des Opéras* de Saint-Evremond, voici *l'Epître* en vers de l'abbé de Villiers, les *Critiques de Rousseau ;* puis le *Petit Prophète de Boehmischbroda* de Grimm, et l'*Histoire de la Musique* de Burney, où nous lisons cette phrase : « L'auditoire rit et bâille à l'Opéra, jusqu'à ce qu'il se réveille avec les danses et les décorations. »

Pannard fait jouer en 1753, *le Depart de l'Opéra-Comique*, où l'on chante ces couplets sur l'air du menuet d'*Hésione* : (1)

J'ai vu des guerriers en alarmes,
Les bras croisés et le corps droit,
Crier plus de cent fois : aux armes !
Et ne point sortir de l'endroit.
J'ai vu des gens à l'agonie,
Qu'au lieu de mettre entre deux draps,
Pour trépasser en compagnie,
On apportait sous les deux bras.

A son tour, Favart intercale dans la *Parodie du Parnasse*, une recette plaisante dont nous transcrivons un passage :

(1) C'est sur l'air du Menuet d'*Hésione* que parurent ces fameux couplets qui causèrent la disgrâce de J.-B. Rousseau, et mirent en émoi le monde des Lettres pendant de longues années.

Quiconque voudra
Faire un opéra,
Fuira de la Raison,
Le triste poison.
Il fera chanter,
Concerter, danser
Et puis le reste ira
Tout comme il pourra.

Une autre parodie a beaucoup de succès, c'est celle de *Scylla*, où, faisant allusion au nœud de l'action imaginée par Duché, d'après Ovide, à ce fameux cheveu pourpre auquel est attaché le sort du roi Nisus, un personnage chante :

Ce n'est qu'un cheveu qui fait mourir Scylla,

à quoi un autre personnage répond :

Et ce n'est qu'un cheveu qui lie un opéra.

* * *

Mais la plaisanterie la plus amusante est celle que Legrand introduisit dans la *Nouveauté*, sorte de revue de fin d'année jouée à la Comédie-Française le 13 janvier 1725. La scène est au bord du fleuve de l'Ennui, où se tient la *Nouveauté* pour donner audience. Nous voyons successivement arriver un nouvelliste à court de renseignements, un petit maître en quête des dernières innovations de la mode, une paysanne mécontente de son visage, un baron habillé à l'antique ; et enfin, un musicien qui, attribuant à la mauvaise qualité des poèmes la chute de toutes ses partitions, imagine de donner des opéras sans paroles.

La scène est des plus curieuses, et comme les œuvres de Legrand sont à peu près ignorées de notre génération, nous ne résistons pas au plaisir de la transcrire en entier.

SCÈNE XIV

LA NOUVEAUTÉ, LA CASCADE

LA CASCADE (*chantant*)

La la si ut la ré. — Ah! Madame la Nouveauté, il y a longtems que je vous cherche sans pouvoir vous trouver.

LA NOUVEAUTÉ

Vous n'êtes pas le seul. Et qui êtes vous?

LA CASCADE.

Grand maître de musique, grand compositeur d'opéras, et je me nomme M. de la Cascade.

LA NOUVEAUTÉ

Vous travaillez pour l'Opéra ? Ah ! je ne m'étonne plus si vous avez tant de peine à me rencontrer ; il y a longtemps que j'ai quitté ce pays-là. — Mais enfin, que voulez-vous de moi? En quoi puis-je vous être utile?

LA CASCADE

Je voudrais que vous m'aidassiez à faire passer une nouvelle idée qui m'est venue.

LA NOUVEAUTÉ

Voyons votre idée.

LA CASCADE

La voici. Comme depuis longtems on attribue la chute de tous les opéras nouveaux aux poèmes, je voudrais les retrancher et faire représenter un opéra sans paroles.

LA NOUVEAUTÉ

Eh! vous croyez qu'on pourrait rester deux heures et demie à n'entendre que de la musique?

LA CASCADE

Pourquoi non? Il y a des gens qui l'aiment assez pour cela!

LA NOUVEAUTÉ

Mais enfin! que feraient vos acteurs sur le théâtre ?

LA CASCADE

Ils chanteraient seulement les notes et gesticuleraient comme s'ils disaient les plus belles choses du monde, et cela vaudrait mieux que de mauvaises paroles qu'on n'entend point.

(Suit un exemple de ce nouveau genre d'opéra : *Caracalla et la Vestale*).

Mais voici qu'à la scène suivante, le librettiste vient, à son tour, épancher sa bile contre le musicien. Nous allons avoir, naturellement, la contrepartie des opinions de la Cascade.

SCÈNE XV

LA NOUVEAUTÉ, LA CASCADE, LA RIMAILLE (1)

LA NOUVEAUTÉ

Ah ! c'est vous ! M. de la Rimaille ! Eh bien, comment va le théâtre ? Comment vous portez-vous depuis votre dernière chute ?

LA RIMAILLE

Si mal que je ne veux plus rien composer de nouveau. J'ai un magasin rempli de plus de 60,000 vers de toute espèce ; ceux qui en auront besoin viendront en acheter chez moi en gros, qu'ils revendront au public en détail, à leurs risques et périls. Mais que faisiez vous là à ce M. de la Cascade.

LA NOUVEAUTÉ

Il me voulait mettre de moitié dans un projet qu'il a formé ; mais l'idée m'en parait trop extravagante. Il veut donner un opéra sans paroles.

LA RIMAILLE

Sans paroles ! et plût au ciel qu'on en pût donner sans musique. Voilà trois poèmes tout de suite que les musiciens m'ont fait tomber.

LA CASCADE

Si vous m'aviez choisi, M. de la Rimaille, cela ne vous serait peut-être pas arrivé.

(1) Ce M. de la Rimaille est l'abbé Pellegrin au naturel. On sait que le faiseur de livrets avait ouvert à Paris, vers le commencement du XVIII[e] siècle, une boutique de vers. Au surplus, pour que l'allusion s'imposât mieux à l'intelligence du public, Legrand, qui jouait le personnage, avait eu soin de reproduire exactement le costume, les gestes, l'accent provençal et jusqu'au bégaiement de Pellegrin.

LA RIMAILLE

Bon! vous dites tous cela, vous autres; et j'ai résolu de ne plus rien prendre sur mon compte. Les musiciens n'auront qu'à inventer ou choisir leur sujet eux-mêmes, en amener les divertissements à leur fantaisie et en composer la musique; ils trouveront chez moi des vers tout faits pour le remplissage. J'en ai d'amour, de haine, de vengeance, d'infidélité, de constance; pour les dieux, pour les démons, pour les rois, pour les bergers; enfin, on trouvera de tout dans ma boutique et à juste prix.

LA CASCADE

Parbleu, j'ai de la musique toute faite, combien me vendrez-vous la garniture complète d'un opéra?

Le marché s'engage. — La Rimaille demande 110 sols le cent. A ce chiffre, la Cascade se rebiffe, d'autant plus qu'une difficulté se présente : comment adapter à la musique déjà composée des vers trop courts ou trop longs?

Qu'à cela ne tienne, riposte la Rimaille, mes vers prêtent, ils s'allongent et se raccourcissent comme on veut; l'on en peut ôter ou y ajouter une épithète ou un adverbe, sans qu'il y paraisse. Par exemple :

Coulez ruisseaux sans murmure;

si ce vers est trop court, vous pouvez l'allonger ainsi :

Coulez, coulans ruisseaux, murmurez sans murmure;

et ainsi de suite.

LA NOUVEAUTÉ

A Merveille! et sur ce pied-là, je condamne M. de la Cascade à vous donner ce que vous demandez.

LA CASCADE

J'y consens.

. . . .

Audinot lui-même, le célèbre impresario de l'Ambigu-Comique, fait rire aux dépens du livret d'opéra :

A l'Opéra
L'on ne cherche que la musique,
Chez nous l'on vend le sel attique,
Et l'on n'en tient jamais boutique,
A l'Opéra.

Voilà donc un siècle que l'opéra se jouait en France, et le public français ne cessait de répéter sur toutes les gammes, de paraphraser en vers et en prose la plainte de La Bruyère : L'opéra était bien décidément ennuyeux.

Il était temps que Malherbe vînt.

Le Malherbe de la tragédie lyrique, c'est un allemand, le plus hardi novateur du XVIII[e] siècle, le plus grand nom de la musique après Beethoven.

C'est CHRISTOPHE GLUCK.

IV

La guerre des Bouffons. — Rousseau et la *Lettre sur la musique.* — L'Opéra-Comique.

Avant de nous engager dans l'examen du nouveau système d'opéra, et d'y rechercher par quels côtés il se rattache à notre sujet, nous devons dire un mot de cette fameuse *Guerre des coins* que fit naître l'arrivée à Paris, d'une troupe de chanteurs italiens, en 1752. C'est le prélude des grandes disputes entre Gluckistes et Piccinistes; l'émeute avant la révolution, l'escarmouche avant la bataille.

Dieu nous garde de passer en revue toutes les brochures qui furent publiées à cette occasion. Il ne se passait pas de jour qui n'en vit naître quelques-unes de format, de genre et d'esprit variés. C'est un véritable torrent d'encre qui se répand sur la capitale. On bataille un peu partout : dans les salons et dans les boutiques, à la ville et à la Cour, à l'Opéra et à la Comédie. De la discussion naissent les injures et les coups ne tardent pas à se mettre de la partie. Un chercheur patient, qui a tenté de dresser le catalogue des écrits éclos dans un espace de deux ans, en a

réuni soixante-quatre, sans tenir compte des publications qui, sans être inspirées essentiellement par la dispute des Bouffons, peuvent toutefois se rattacher à cette polémique musicale. On voit, coup sur coup, paraître des *Lettres* suivies aussitôt de *Réponses*, des Examens et des Justifications, des Apologies, des Satires, des Réflexions, des Dialogues, des Comédies, des Prophéties en prose, en vers, même en style poissard *à l'imitation de Vadé*, et des couplets, des quatrains, des épigrammes par centaines.

De tous ces ouvrages, condamnés pour la plupart à l'oubli dès le lendemain de leur apparition, il en est deux qui méritent qu'on s'y arrête; c'est la *Lettre sur la Musique française*, de J.-J. Rousseau, et le *Traité du Poëme lyrique*, de Grimm, encore que ce dernier écrit parût en 1765, alors que la question semblait depuis longtemps enterrée.

Le baron de Grimm, tout uniment homme de lettres, part d'un principe faux quand il fait de la musique un art d'imitation; la musique, en effet, n'imite pas, elle traduit. Dans son admirable *Symphonie pastorale*, Beethoven s'efforce à rendre en langage musical la sensation produite, sur son imagination, par la contemplation d'un tableau champêtre. Il n'*imite* la nature que lorsqu'il reproduit, au moyen de quelques notes de hautbois et de flûte, le cri du coucou et le chant de la caille. On aurait tort d'affirmer que c'est la partie la mieux réussie du morceau.

L'auteur du *Traité*, en outre, tombe dans le travers des critiques de son époque, quand il avance que « le poëte doit se soumettre en tout au musicien, et qu'il ne saurait prétendre qu'à un rôle inférieur ».

Mais, la part de ces erreurs une fois faite, la dis-

sertation abonde en idées justes, en raisonnements sensés, en remarques judicieuses, et tout est à lire dans la partie du Travail qui traite du merveilleux et de l'invraisemblance au théâtre. Ces critiques, du reste, avaient été déjà formulées dans le *Petit prophète de Boehmischbroda*, sous forme d'un spirituel badinage.

Quant à Rousseau, musicien d'instinct, artiste de tempérament, entraîné par nature à soutenir le paradoxe, mais capable par boutade, de défendre la cause du bon sens, Rousseau mit avec un rare bonheur, le doigt sur la plaie.

D'après lui, ce qui établissait la différence entre l'opéra français et l'opéra italien, c'était, bien plus que la mélodie ou l'harmonie, l'anatomie des deux langues; l'une, claire et correcte, mais froide et toujours un peu roide, ne trouvant nulle part son emploi mieux indiqué que dans le Récitatif; l'autre vive, souple, alerte, colorée, procédant volontiers par monosyllabes, se prêtant à toutes les facultés de l'élision, riche en voyelles ouvertes, sonore, et déjà expressive par elle-même, avant de s'être unie à la musique.

On avait ainsi publié cinquante brochures, on avait discuté à tort et à travers, tous les gens de lettres du royaume s'étaient escrimés sur la question et à pas un d'eux cette idée n'était venue, de rendre la langue française responsable, dans une certaine mesure, de l'échec subi par l'opéra français. La *Lettre sur la musique* souleva des tempêtes, mais ses adversaires furent obligés de reconnaître qu'elle avait frappé juste, lorsqu'on entendit les opéras italiens traduits en français. Il suffirait pour s'en convaincre, d'entendre chanter, dans l'une et l'autre

langue, le célèbre monologue de Figaro, au premier acte du *Barbier*, de Rossini :

Largo all' fattotum della cita. Largo !

et l'adaptation dont le premier vers doit être, de par la volonté du chant, rythmé ainsi que suit :

Pla | ce au facto | o tum de la cité | Pla | ceu (1).

Toutefois, il faut prendre garde à ceci : c'est que la gravité un peu sèche de la langue française servira à merveille dans la pompeuse déclamation lyrique de Lully et de Gluck, et préservera le chant des ornements de mauvais goût, des vocalisations à perte d'haleine ; au lieu que les qualités de la langue italienne se retourneront contre elle dans l'opéra sérieux.

Il n'entre pas dans le cadre de notre étude de pousser plus loin le parallèle, ni de prodiguer des exemples.

Pour nous en tenir à la vérité historique, nous nous bornerons à constater que les tenants du coin du Roi et les champions du coin de la Reine, les Lullistes et les Bouffonistes firent, de la question musicale qui les divisait, une affaire nationale. Mme de Pompadour et Louis XV à sa suite, prit parti pour l'art français ; on expulsa les Bouffons, et l'opéra de Lully se vit solennellement restauré à l'Académie de musique.

N'oublions pas que, de cette *guerre des coins*, naquit un nouveau genre de spectacle lyrique qui ne vaut

(1) Il est vrai que Rossini est lui-même tombé dans le défaut que nous signalons. Mais, grâce à l'accent tonique, et avec un peu de bonne volonté de la part du chanteur, il sera bien plus aisé de sauver la fausse longue de *Largo* que la mauvaise désinence féminine de *Place*.

que par le talent du compositeur; genre hybride, faux, absurde, espèce de monstre dramatique, disait Grimm (1), moitié chanté, moitié parlé, qui a jeté le livret dans un discrédit absolu : nous avons nommé l'opéra-comique.

Fort heureusement, l'opéra-comique tend à disparaître, à en juger par le petit nombre d'ouvrages de ce genre que l'on représente aujourd'hui. Les compositeurs les plus fêtés, depuis une quinzaine d'années, à la salle Favart, ont réduit le dialogue parlé à son expression la plus simple, et même la plupart de leurs partitions, *Carmen, Mignon, Lakmé,* pour citer les plus célèbres, ont passé à l'étranger ornées de récitatifs. L'opérette a, de nos jours, pris la place de la comédie musicale de Sedaine, de Grétry, d'Adam et d'Auber.

(1) *Correspondance littéraire,* janvier 1769.

V

Enfin Malherbe vint... La Déclamation lyrique. – Gluck et la Tragédie grecque. – Gluck réhabilite le livret d'opéra.

Lorsque Gluck parut en France, tous les ferments de disputes n'étaient pas étouffés, et nous avons vu que le *Traité du poëme lyrique* de Grimm fut publié vers 1765. Le *Neveu de Rameau*, qui ouvre sur l'esthétique musicale des aperçus très originaux fut écrit en 1762 ; enfin, l'apparition de l'*Encyclopédie* vint raviver les vieilles querelles. La musique accentuée, expressive des Italiens, tout en succombant sous un arrêté du Lieutenant de police, n'en avait pas moins gardé des partisans nombreux. Pour tout dire, les esprits étaient préparés à une réforme de l'opéra et les littérateurs, les savants, les artistes qui faisaient profession de diriger le goût public, appelaient de tous leurs vœux un réformateur. Le musicographe le plus érudit du XVIIIe siècle, le Père Martini, écrivait dans son *Histoire de la Musique :* « Il est à désirer qu'il se présente enfin quelque professeur doué d'un rare talent, et parfaitement instruit de toutes les

parties de la musique, lequel, sans se mettre en peine des propos impertinens de tous ses rivaux, fasse renaître, à l'imitation des Grecs, l'art d'émouvoir les passions, et délivre enfin les auditeurs de l'ennui que leur fait éprouver la musique de nos jours » (1).

Ce maître, *istruito di tutte li parti della musica,* ce restaurateur de l'art antique était enfin trouvé, et la première représentation d'*Iphigénie en Aulide*, témoigna, par l'enthousiasme qu'elle fit naître, qu'il y avait entente complète entre le musicien novateur et le public appelé à le juger.

Cette dernière partie de notre tâche doit être forcément abrégée. L'abbé Leblond, en réunissant dans un volume (2) les écrits les plus marquants qui parurent à l'occasion de Gluck; M. Gustave Desnoiresterres, en faisant l'historique de la Révolution d'une manière très fidèle et très complète (3), nous dispensent de nous étendre sur une question épuisée.

Inutile aussi de citer cette *Epître dédicatoire* au Grand-Duc de Toscane, qui résume, avec la plus admirable clarté, les idées théoriques de l'auteur d'*Alceste*. Il nous suffira, pour demeurer dans le cadre de cette étude, de faire remarquer que, sous couleur de musique, il y est presque uniquement parlé du drame. La conduite régulière de l'action scénique, la conception du plan aussi bien que le soin de la

---

(1) E desidorabile che rinasca qualcho professor di raro talento, e ben istruito di tutte li parti della musica, il quale, senza curarsi dei proprositi impertinenti di tutti i suoi rivali, faccia risorgere, all' esempio dei Greci, l'arte di muovere le passioni, e liberi finalmente gli ascoltanti dal tedio che lora fa provare la musica dei giorni nostri. (Martini. *Staria della musica*).

(2) *Mémoire pour servir à l'histoire de la Révolution opérée en France par M. le chevalier Gluck.* — A Paris, chez Bailli, 1781; un vol. in-8° de 491 pages.

(3) *Gluck et Piccini* (1774-1800) à Paris, chez Didier; un vol. in-12 de 416 pages.

forme, préoccupaient Gluck à l'égal des effets musicaux.

Et lorsqu'on entendit *Armide* remise en musique par l'Orphée allemand, on trouva, dans cette tragédie de Quinault, des beautés qui jusque là n'avaient frappé personne. C'était à douter que les mêmes vers eussent pu provoquer deux inspirations musicales aussi différentes l'une de l'autre. Lully n'avait considéré le livret que comme un prétexte à sa musique ; Gluck, au contraire, faisait de ce même livret, le soutien et le guide de sa composition : « Avant de mettre en musique un opéra, disait-il, je ne fais qu'un vœu, celui d'oublier que je suis musicien ».

On rit beaucoup de cette prétention ; mais il se trouva, en fin de compte, qu'elle était — c'est le cas de le dire — renouvelée des Grecs.

Plutarque, qui vivait au Ier siècle de notre ère, nous apprend que les *anciens* poètes, après avoir composé des vers, y ajoutaient les sons convenables à l'expression du mot, et comme créateurs de l'œuvre poétique, connaissaient mieux que quiconque, quelle était la force de cette expression.

Les tragédies d'Eschyle, d'Euripide, de Sophocle, pouvant être considérées comme de véritables opéras, on doit conclure que le travail du musicien ne trouvait sa raison d'être nulle part en dehors des exigences du poème (1).

Au reste, cette préoccupation de faire du drame lyrique une imitation de la tragédie antique est constante chez Gluck. Il a scandé, par exemple, sa marche religieuse d'*Alceste* en dactyles et en spondées, non point par un hasard de composition ou par

---

(1) *Dialogue sur la musique* — trad. de Burette — *passim*.

une fantaisie puérile, mais parce qu'il a remarqué que les hymnes composés pour les temples sont construits avec cette succession de brèves et de longues (1). Le mot d'ordre est donné, et l'abbé Arnaud, le grand pontife des Gluckistes, qui va toujours s'inspirant des idées du maître, affirme avec le plus grand sérieux, que dans un certain passage de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide,* les instruments à cordes frappent l' « anapeste » (2). Grimm, dans sa correspondance, exalte à son tour cette déclamation lyrique fondée sur des principes déjà vieux de vingt siècles. « Quand j'entends *Iphigénie*, dit-il, j'oublie que je suis à l'Opéra. Il me semble écouter une tragédie grecque dont Le Kain et M[lle] Clairon auraient fait la musique ».

Nous devons insister sur ce point, que Gluck, le premier, a tenté de réhabiliter le livret d'opéra. Quelle joie c'eût été pour Quinault, pour l'abbé Pellegrin, pour Cahuzac, de voir rendre hommage à l'un de leurs confrères en termes aussi flatteurs. « Je me ferais un reproche bien sensible, écrit Gluck au *Mercure*, si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative. C'est à M. de Calzabigi (3) qu'en appartient le principal mérite. Et si ma musique a eu quelque éclat, je dois reconnaître que c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art. »

Certes, l'*Orphée* de Calzabigi, l'*Iphigénie en Aulide* du bailli du Roullet, l'*Iphigénie en Tauride* de Guil-

---

(1) Conversation entre Gluck et Corrancez. — *Journal de Paris*, n° 237.

(2) Lettre de M[me] d'Augny sur l'opéra d'*Iphigénie*.

(3) Raniero de Calzabigi, conseiller à la cour des comptes de Hollande, auteur d'*Orphée, Alceste, Hélène* et *Pâris*.

lard sont à cent pieds au dessous des livrets de Quinault comme valeur littéraire. Mais ce qu'on y trouve, ce sont des situations énergiques, des vers bien coupés pour le chant, de la sobriété dans les détails, des caractères nettement tracés, des effets habilement ménagés, et, par dessus tout, cette unité dans l'action, cette charpente vigoureuse — pour ainsi parler — que l'on chercherait vainement dans la plupart des poèmes destinés à Lully.

Ici encore, le musicien prenait sa part de la besogne du versificateur. Mais combien différent est son rôle de collaborateur ! Lully s'attachait à la forme, et le fond lui importait peu ; Gluck, au contraire, avec un sens artistique prodigieusement affiné, avec une connaissance remarquable des exigences du théâtre, Gluck trace lui-même le plan de l'œuvre d'art et force le poète à devenir son secrétaire. Avec une science plus approfondie des ressources de la langue, il eût réalisé sans doute le type du compositeur tel que Richard Wagner le comprend, et en qui viennent se fondre l'inspiration du poète et le travail du musicien.

Castil-Blaze raconte même (1) que, pour satisfaire un de ses amis, mécontent du dénouement du 3e acte d'*Armide*, Gluck composa les vers qui, succédant au chœur des esprits de haine, terminent la scène d'une manière plus dramatique :

O ciel ! quelle horrible menace !
Je frémis ; tout mon sang se glace.
Amour, puissant amour, viens calmer mon effroi.
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi.

Ce n'est vraiment pas trop mal pour un *Jongleur de Bohême*, comme l'appelait Marmontel.

(1) *L'Académie de musique* (Tome I).

Pour terminer, nous devons citer un fragment de lettre écrite à Guillard, l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*. On y verra quelle importance l'illustre musicien attachait aux moindres détails de l'opéra, et le souci qu'il prenait du *libretto*.

« ... Dans ce que vous appelez le cinquième acte, il faudra retrancher la troisième strophe de l'hymne ou en faire une plus intéressante ; on ne comprendrait pas les mots : *le spectre fier et sauvage*, qui d'ail leurs ne prêteraient guère au pathétique de la situation. Il faut aussi nécessairement que vos vers soient de la même coupure, quatre à quatre ; enfin j'ai arrangé moi-même la deuxième strophe de la façon que voici :

Dans les cieux et sur la terre
Tout est soumis à ta loi ;
Tout ce que l'Erèbe enserre
A ton nom pâlit d'effroi !

» Si donc vous voulez écrire une troisième strophe, il faut qu'elle marche comme la seconde, et ne pas oublier, chose essentielle, que l'on fait en chantant la cérémonie et que le même air doit servir à la cérémonie. Je voudrais aussi que Thoas, mon grand-prêtre, arrivât furieux à la quatrième scène, en chantant un air d'invectives et que tous les vers soient faits sans récitatifs pour être chantés jusqu'à la catastrophe. Le dénouement y gagnerait une émotion, une chaleur incontestables, qui se répandraient sur tous les acteurs et sur tous les chœurs avec un mouvement d'un effet irrésistible.

» Ainsi, pour peu que mon idée ait votre approbation, hâtez-vous de m'envoyer vos paroles, sinon je me tiendrai aux paroles qui sont déjà faites.

» Venons maintenant au grand air qui finit l'acte pendant les sacrifices funèbres. Je voudrais ici un air dans lequel les paroles expliqueraient la musique en même temps que la situation. Donc, il faudrait que le sens se reposât toujours à la fin du vers et ne fût pas renvoyé soit au commencement, soit à la fin du vers suivant. Ceci est une condition essentielle pour les vers; le récitatif s'en passe assez volontiers, et d'autant mieux que cette coupure est un sûr moyen de distinguer l'air chanté du récitatif et de venir en aide à la mélodie.

» En même tems, pour les paroles que je vous demande, il me faut un vers de dix syllabes, en ayant soin de mettre une syllabe longue et sonore aux endroits que je vous indique; enfin, que votre dernier vers soit sombre et solennel, si vous voulez être conséquent avec ma musique.

» Après ces quatre vers ou ces huit vers, si vous voulez, pourvu qu'ils obéissent au même mètre, viendra le chœur : *Contemplez ces tristes apprêts !* et ce chœur me semble très propre pour la situation. Je voudrais aussi que l'air dont il s'agit eût à peu près le même sens. Après le chœur on reprendra l'air *da capo*, ou bien on chantera les quatre vers seulement que vous aurez faits (1), etc. »

On comprendra mieux les appréhensions de Gluck si l'on se rappelle qu'*Alceste* avait dû son insuccès passager au manque d'intérêt du poème. En outre, c'est sur l'*Iphigénie en Tauride* que Gluck jouait sa réputation; c'est également sur l'*Iphigénie en Tauride* de Piccini que les partisans de la musique italienne

---

(1) Lettre de Gluck à M. Guillard de Vienne, le 17 juin 1778. Cette lettre est presque toute entière reproduite dans l'ouvrage de M. Desnoiresterres.

comptaient pour relever leur prestige. La palme, comme on sait, resta à la partition dont Guillard avait écrit les paroles, et qui n'a guère que le sujet de commun avec l'*Iphigénie* du poète Dubreuil composée pour Piccini.

* * *

La réforme imposée par Gluck à l'opéra ne survécut guère à son auteur. On ne cessa jamais, à la vérité, d'admirer comme ils méritaient de l'être, les chefs-d'œuvre du maître; mais les principes d'esthétique sur lesquels ils sont établis, l'ensemble des règles proposées dans la préface d'*Alceste*, tout cela ne tarda point à être oublié. Ce retour à la routine s'accentua du vivant même de Gluck, et le grand artiste ne dissimula pas son découragement dans l'Epître au duc de Bragance qui précède la partition d'*Hélène et Pâris*. Encore Gluck mourut-il sans avoir connu le théâtre de la Révolution, et ne soupçonnant même pas les poèmes dramatiques de M. Eugène Scribe.

Les grandes découvertes se heurtent inévitablement aux préjugés de la foule et plus encore à ceux qui tirent profit de l'ignorance du public. Il a fallu cent ans, de Lully à Gluck, pour que le drame lyrique entrât résolument dans la voie du progrès. Il s'écoulera encore cent ans entre les théories de Gluck et l'esthétique de Richard Wagner, qui en est le magnifique couronnement.

Heureux donc, ceux qui vivront dans un siècle ! Peut-être verront-ils le triomphe d'un ensemble de procédés qui fait de l'opéra la synthèse habilement

ménagée de toutes les forces d'expression propres à la déclamation, à la musique, à l'art plastique et décoratif, à la peinture, à la mimique ; œuvre d'art par excellence, système admirable et rationnel, ayant la poésie pour base, et pour objet unique la glorification du BEAU, splendeur du VRAI.

NOMS DES AUTEURS

dont les opéras ont été représentés à l'Académie royale de musique, de 1672 (*Fêtes de l'Amour et de Bacchus*), Quinault, à 1779 (*Echo et Narcisse*), baron de Tschudy.

Albaret (d').

Boyer (Claude), Barbier (Mlle), Bordes (de), Bernard (dit Gentil), Bonneval (de), Boullay (de).

Cahuzac (de), Campistron (de), Corneille (Thomas), Collé, Chabanon, Chappuzeau de Beaugé, Calzabigi (de), traduit par du Roullet et Molines.

Duché, Danchet, Duclos, Desfontaines.

Fontenelle, Fuselier, Fermelhuys, Fleury.

Guichard, Guillard.

La Fontaine, La Motte, La Farre, La Bruère (de), Lefranc de Pompignan, Lagranche-Chancel, La Serre, La Rivière, Lefebvre de Saint Marc, Lanoue (de), Laujon, Lemonnier, La Marre.

Mennesson, Moncrif (de), Massip Mondorge, Monticour, Marmontel, Mondonville (1) Morand (de).

Néricault-Destouches.

Pic, Poinsinet, Pellegrin.

Quinault.

Roy, Rousseau (J. J.) (2), Rousseau (J.-B.), Razins St Marc.

Sedaine, Saintonge (Mme de), Saint-Jean.

Tschudy (de).

Voltaire.

Watelet.

---

(1) Mondonville a fait paraître sous son nom, les paroles et la musique de *Daphnis* et *Alcimadure*.

(2) Auteur des paroles et de la musique de *le Devin du village*.







